1-8706/03

ИСКУССТВО КИНО

2003

«Любовник»

Режиссер Валерий Тодоровский

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑**ГОС(КИНО)ПОДДЕРЖКА? ЗА КАЗЕННЫЙ СЧЕТ ПОЛНОЦЕННЫМ ПРОДЮСЕРОМ НЕ СТАНЕШЬ** *НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ* ❑**ЖИЗНЬ ЗАМЕТНЫХ ЛЮДЕЙ В КАКОМ-ТО СМЫСЛЕ «ОЛИГАРХ» — МУЗЕЙ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО КИНО. НО БОЛЬШЕ ВСЕГО ОН ПОХОЖ НА «УКРОЩЕНИЕ ОГНЯ»** *ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ* ❑**В СОСЛАГАТЕЛЬНОМ НАКЛОНЕНИИ В СИЛАХ ЛИ ИСТОРИКИ ОПИСАТЬ, КАКОВО БЫЛО АЛЬТЕРНАТИВНОЕ ПРОШЛОЕ, КАКИМ МОГЛО БЫ СТАТЬ АЛЬТЕРНАТИВНОЕ НАСТОЯЩЕЕ?** *ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ* ❑**РЕНАТА ЛИТВИНОВА, СУПЕРСТАР РОДИСЬ ОНА В ЭПОХУ ВЕЛИКОГО НЕМОГО, ЕЙ СВЕТИЛИ БЫ ЛАВРЫ ВЕРЫ ХОЛОДНОЙ, А ТО И ГРЕТЫ ГАРБО** *ЕЛЕНА СТИШОВА* ❑**УТОПИЯ ПИСЬМА Я ВЕРЮ, ЧТО ПРАВИЛЬНО НАПИСАННЫЙ ТЕКСТ СТАНОВИТСЯ МАТЕРИАЛЬНОЙ СИЛОЙ** *ИГОРЬ МАНЦОВ* ❑**СЦЕНЫ ИЗ РЕЖИССЕРСКОЙ ЖИЗНИ ...Я РАСПРОЩАЮСЬ СО ВСЕМИ, КОГДА ЗАКОНЧУ «САРАБАНДУ», И НАВСЕГДА ПОСЕЛЮСЬ НА ФОРЁ.** *ИНГМАР БЕРГМАН* ❑**ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МАГИЯ МОЖЕТ СТАТЬ ИНТРИГОЙ НОВАЯ ЭСТЕТИКА, ТО ЕСТЬ ЧУВСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО, — ЭТО НОВОЕ ПОВЕДЕНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ДЕЙСТВИИ** *ЮРИЙ НОРШТЕЙН*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

5
Дать или не дать
Ответы членов Экспертного жюри по игровому кино на вопросы анкеты

19
Н.СИРИВЛЯ — Д.ДОНДУРЕЙ
Пора менять правила игры
О работе Экспертного жюри. Комментарий

Р Е П Е Р Т У А Р

27
ДМИТРИЙ БЫКОВ
Лохотрон, или Водка из горлышка
«Олигарх», режиссер Павел Лунгин

33
ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ
Когда березы были большими
«Олигарх», режиссер Павел Лунгин

39
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Чувства и чувствительность
«Любовник», режиссер Валерий Тодоровский

42
НИНА ЦЫРКУН
Выстрел в тумане
«Бессонница», режиссер Кристофер Нолан

44
ВИКТОР МАТИЗЕН
Конец мифа
«Цена страха», режиссер Фил Олден Робинсон

47
ВЛАДИСЛАВ СИКАЛОВ
Сиротская свобода
«Шум ветра», режиссер Сергей Маслобойщиков

51
ЛЕВ АННИНСКИЙ
Секс и закусь
«Олигарх», режиссер Павел Лунгин
«Любовник», режиссер Валерий Тодоровский

К О М М Е Н Т А Р И И

55
ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ
Лекция 1 (вступительная). Что такое альтернативная история и кому она нужна?

58
НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
Вечер поэта

61
ВАДИМ Ю. ЦАРЁВ
Кто в сапогах

И М Е Н А

65
ЕЛЕНА СТИШОВА
Только любовь, или Большая постановка жизни
Портрет Ренаты Литвиновой

73
НИНА ЦЫРКУН
М. Найт Шьямалан: между миров
Портрет режиссера

РАЗБОРЫ

79
ИГОРЬ МАНЦОВ
Возраст, пол, национальность
Кризис идентификации в постсоветском кино

91
ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН
«Копейка» и изнанка идеологии
Владимир Сорокин как зеркало постсоветского сознания

97
СТАС ТЫРКИН
Минимальные истории
Сан-Себастьян-2002

MEDIA

105
АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН
Милицейский детектив
«Улицы разбитых фонарей». Концепция телесериала

115
АННА ГУДКОВА
Глядя в телевизор
Реклама телевидения на телевидении

ОПЫТ

123
ИНГМАР БЕРГМАН
Камикадзе
Беседу ведет и комментирует Стиг Бьёркман

127
ЮРИЙ НОРШТЕЙН
Снег на траве
Фрагменты книги по теории мультипликации

ЧТЕНИЕ

145
РЕНАТА ЛИТВИНОВА
Обладать и принадлежать
Главы повести, легшей в основу сценария фильма **«Страна глухих»**

160
РЕНАТА ЛИТВИНОВА
О мужчине
Рассказ

НИЧЕГО ОСОБЕННОГО

167
ИРИНА КУЛИК
Фабрика грез
Кино как сон

170
А.ЗОРКИН
Не страшно
«Бассейн», режиссер Рихард фон Зиховски

173
ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ
Дас ист фантастиш!
«Сын», режиссеры братья Дарденн

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

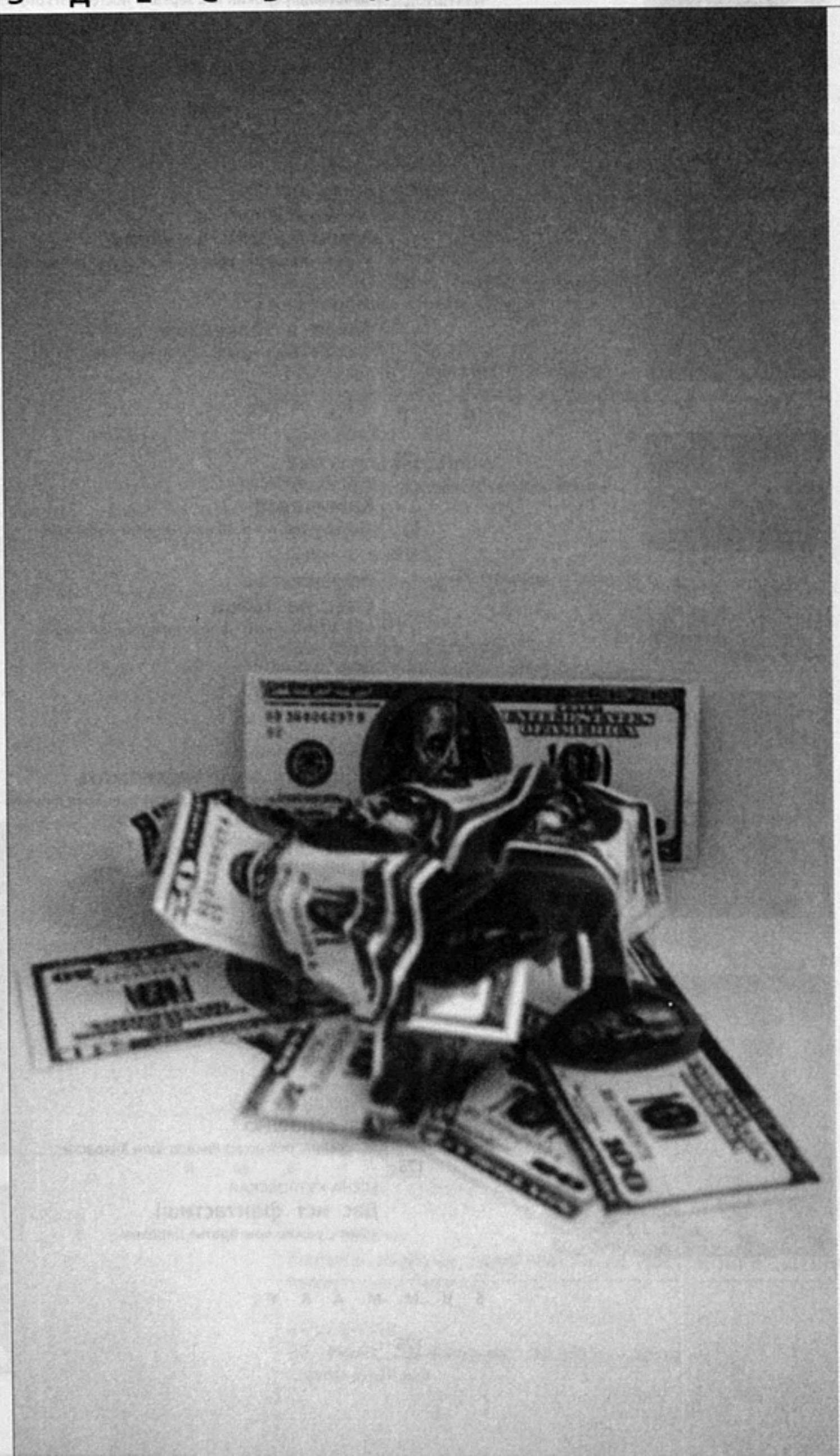


Фото Д.Демского

После отмены налоговых льгот, предусмотренных Законом о кино, поток «посторонних» вложений в кинопроизводство почти иссяк. Государство вновь стало главным инвестором, спонсором и благодетелем кинематографистов. Больше того, оно расщедрилось, увеличив объем инвестиций почти в два раза.

Как же распределяются эти деньги? Кто решает: кому дать, кому не дать? Кому снимать, кому не снимать? Чиновники? Нет. Распределением государственных средств занимаются три Экспертных жюри — по игровому, неигровому и анимационному кино, — существующие при Службе кинематографии Министерства культуры РФ. Коллегии профессионалов, уважаемых людей разного возраста, разных убеждений, разных кинематографических профессий... Именно от них зависит, каким будет завтрашний да и послезавтрашний день отечественного кино. Ввиду повышенной значимости этого органа мы решили представить читателям коллективный портрет недавно обновленного жюри (в данном случае — по игровому кино) и попросили экспертов ответить на вопросы нашей анкеты. Из восемнадцати человек двое — режиссеры В.Тодоровский и А.Прошкин — отказались, сославшись на то, что добровольно покинули состав Экспертного жюри, еще трое — режиссеры А.Эшпай и С.Снежкин, а также продюсер Л.Верещагин — не смогли ответить в силу каких-то иных причин. Ответы остальных перед вами, и, как кажется, они позволяют судить о том, кто, как и по каким критериям будет распределять государственные деньги, необходимые для поддержания жизнедеятельности российского кинематографа.

Дать или не дать

1. Как вы относитесь к изменению социальной роли кинематографа в нашей стране? Устраивает ли вас, что кино перестает быть «важнейшим из искусств» и становится частью досуговой индустрии?

Валерий Ахадов, ***режиссер.*** Отношусь как к совершившемуся факту. Впрочем, наше кино еще не стало полноценной частью досуговой индустрии. Эту нишу занимает в России преимущественно зарубежный кинематограф. Да и сама альтернатива, к счастью, пока сохраняется: многие у нас еще снимают кино, которое к чистому досугу имеет весьма отдаленное отношение.

Наталья Венжер, ***социолог.*** Мне кажется, что кино не только не перестало быть «важнейшим из искусств», но, напротив, приобрело такое значение, которое сделало его одним из самых чарующих и в то же время одним из самых опасных изобретений за всю историю человечества. Под словом «кино» я по-

нимаю весь массив экранной продукции, которую зритель потребляет по разным каналам трансляции — от кинозала до домашнего видео (сюда не входят, конечно, прямые передачи, ток-шоу, игры и прочие специфически телевизионные зрелища). Ныне среднестатистический россиянин смотрит 3—4 фильма в неделю, то есть порядка 200 фильмов в год. Для сравнения: пик кинопосещаемости в самые щедрые советские годы составлял 18—20 фильмов. То есть, вопреки причитаниям о потерянном зрителе, фактическая аудитория увеличилась в десять раз!

«Война», режиссер А.Балабанов

То же самое во всем мире: количество зрителей увеличилось на порядок! И это качественно изменило социальную роль кинематографа. Никогда еще в мировой истории экран не оказывал на человечество такого подавляющего, такого сокрушительного влияния. И понятно, почему невежественные талибы запрещали всякое экранное зрелище под страхом смерти (чтобы сохранить чистоту ислама), а образованные и мудрые постарались организовать самое потрясающее за всю мировую историю и самое судьбоносное шоу — 11 сентября. Кто решится утверждать, что идея об атаке на знаменитые небоскребы не зародилась под влиянием американских «кинотворцов»?

Вот вам и «досуговая индустрия»! Какой Шекспир, Рембрандт, Бетховен, какая Сара Бернар или Вера Комиссаржевская, какой Шаляпин или Горовиц — кто из них и им подобных повлиял на судьбы мира так «одномоментно» и мощно, как это сделали в наши дни Лукас, Кэмерон или Спилберг и их талантливый ученик в постановке трюков Усама бен Ладен? Ведь разница в зрелище чисто технологическая: теоретики-учителя разрабатывали лабораторные модели, ученик поставил эксперимент в реальных условиях. И оказалось — теория работает, да еще как!..

Понятно, что речь идет о такой скучной и «идеологической» материи, как ответственность художника. Но ведь и художники тоже люди, а человек слаб... Когда-то Эйнштейн сказал, что атомная бомба в руках современного человечества, как спички в руках двухлетнего ребенка — смертоносная игрушка. История учит нас, что экран — такие же спички, а «ребенок» за прошедшие полвека, увы, так и не вырос...

Эдуард Володарский, ***кинодраматург.*** Нет, не устраивает.

Ирина Гращенкова, ***киновед.*** Кино перестало быть «важнейшим из искусств» — значит, вырос культурный уровень, и предпочтения в сфере культуры стали более дифференцированными. Это хорошо. Кино становится «частью досуговой индустрии» — это нормально. Важно, чтобы при этом кино оставалось одним из искусств.

Михаил Зильберман, *продюсер.* Меня устраивает изменение социальной роли кино. Мне кажется, что функция кинематографа — всего лишь быть одним из видов искусства, не обязательно «важнейшим», сохраняя при этом просветительские, эстетические и другие качества, присущие любому другому виду искусства.

Николай Изволов, *киновед.* Искусство, если оно настоящее, не знает приоритетов, градаций и иерархии. Знаменитая фраза Ленина, на ходу брошенная Луначарскому (а тот хлопотал за все искусства вместе взятые), в оригинале звучала примерно так: «Из всех *ваших* искусств для нас важнейшим является кино». То есть Ленин имел в виду именно пропагандистское значение кино, а вовсе не художественное. А какая принципиальная разница может быть между пропагандой и досуговой индустрией? К эстетике это не имеет никакого отношения. В обществе происходят изменения, и это нормально. Меня гораздо больше волнует проблема выживания настоящего художника в мире пусть пропагандистской, пусть развлекательной пошлости.

Александр Кулиш, *кинокритик.* Я не согласен с тем, что кино перестает быть орудием пропаганды. Оно, действительно, стало частью досуговой индустрии, но продолжает влиять на сознание зрителей, предлагая им определенные схемы поведения, конфликты и способы их решения, рассказывая об определенном образе жизни, о моральных и материальных ценностях и т.д. Поэтому даже самый деидеологизированный фильм какую-то идеологию все-таки содержит.

Но если я правильно понял постановку вопроса, речь идет о том, хорошо или плохо, что не все фильмы, снимающиеся в России, служат орудием государственной пропаганды, выполняя прямой идеологический заказ? Это все равно что мы стали бы обсуждать, хорошо или плохо, если все СМИ выражали бы только официальную точку зрения. Очевидно, что идеологический контроль над кино означал бы возврат к тоталитаризму. Но в то же время без всякого госзаказа возникают фильмы и сериалы, которые пользуются успехом и где пропагандируются такие ценности, как патриотизм, честность, благородство, дружба, где есть позитивный образ страны или желание сделать ее лучше. В фильмах некоторых режиссеров Москва выглядит не хуже, чем многие столицы мира. А там, где не видны четкие идеологические установки, режиссеры действуют еще тоньше: если социально-политическая проблематика не лезет в кадр, это значит, что жизнь в стране стабилизировалась и можно просто рассказывать о чувствах героев.

Марк Осепьян, *режиссер.* К изменению социальной роли кинематографа я отношусь с пониманием, хотя для меня лично кино по-прежнему остается «важнейшим из искусств», поскольку оно консолидирует все культурные процессы и служит интересам гражданского общества. А то, что кино перестало быть «важнейшим» для государства, — объективная реальность, с которой ничего не поделаешь.

Ирина Павлова, *критик.* Не вполне устраивает. Для глубинной России кино (хотя бы по «ящику») как было, так и остается *единственным* досугом, а стало быть, и *единственным* фактором художественного воздействия. Сегодня есть 100 процентов уверенности в том, что из алтайского села Сростки ни при каких обстоятельствах уже не сможет появиться Шукшин. Кулибин — может, а Шукшин нет, поскольку кино как факт культуры практически упразднено, а других фактов культуры у жителя глубинки нет (не говоря уже о деньгах на поездку во ВГИК и на учебу в нем в случае поступления).

Да, кино должно хотя бы частично содержать себя. Но и в эпоху самого дикого рынка (мафиозного, как и у нас) Италия (в лице и государства, и меценатов) находила средства на финансирование Феллини, Антониони, Рози — мастеров, чьи ленты всегда были аутсайдерами проката. У нас сегодня реальность появления таких мастеров сведена к минимуму. Конечно, те, кто «успел» заручиться авторитетом у власти — Сокуров, Герман, Муратова, — будут получать средства даже тогда, когда уже и не следовало бы. Но молодым в эту сферу уже не пробиться.

Лариса Садилова, *режиссер.* Да, устраивает. Кино стало частью досуговой индустрии, и это нормально. Потому что нереально вернуться к тому, что было, к той ситуации, когда кино было учителем масс.

Марина Трубина, *дистрибьютор.* Есть плюсы и минусы. Плюс в том, что кинематограф постепенно освобождается от идеологической цензуры. Минус в том, что оно тут же попадает в тиски цензуры рыночной. Но вы верно заметили, что кино — только часть досуговой индустрии. Изменить ситуацию только в кинематографе очень сложно, пока в обществе не изменится отношение к свободному времени вообще.

Валентин Черных, *кинодраматург.* Это нормально, что кино занимает очень небольшую часть досуговой индустрии. Сегодня телевидение заменило кино, особенно для зрителей среднего и старшего возраста.

Ирина Шилова, *киновед.* Не очень понимаю вопрос. А чему еще, кроме обеспечения досуга для большинства, может служить кино? Другое дело — широта и разнообразие кинорепертуара, способного удовлетворить спрос несхожих социальных и возрастных групп и человеческих индивидуальностей.

2. Какие из известных в мире моделей кинематографа (советская, голливудская, французская, индийская и т.д.) кажутся вам наиболее подходящими для современного российского кино? Почему?

В.Ахадов. Американский кинематограф для нас слишком прост. Если говорить о кино как о развлечении, то да, в Голливуде его делают лучше, чем где бы то ни было. Что же касается кинематографа, близкого к тому, чем всегда занималась русская литература — к размышлениям о жизни, поискам смысла, попыткам пробиться к чему-то, лежащему вне тривиальной картины мира, — то к европейскому кино мы все-таки ближе, как это было всегда, все-таки мы европейцы. Не только к французскому, но и к итальянскому, английскому, датскому... Есть с кем вести диалог.

А в экономике я мало разбираюсь. Думаю, мы никогда не достигнем голливудской модели просто потому, что у нас, в принципе, никогда не будет таких огромных денег. А если они и будут, то лет через сто. Мы должны исходить из реалий нашей собственной экономики... Скромно, со вкусом: три человека на пляже, но рассуждают о глубоких вещах...

Н.Венжер. В художественном смысле — советская и голливудская, потому что именно эти модели выбирает массовый зритель. Кстати сказать, они связаны между собой близким родством, ведь очевидно, что массовое советское кино 30—40-х было откровенным подражанием американскому и сознательно строилось по голливудским образцам. Вспомним хотя бы популярное «мо» того времени: «Пырьев — это русский Александров». Другой вопрос — наследие традиции европейской (в частности, и французской, но в том числе и английской, и немецкой, и итальянской, и датской, и шведской, и...). Эти связи российскому кино необходимы, если мы хотим сохранить национальное киноискусство. Но это другая тема.

На мой взгляд, как это и подтверждается мировой практикой, в большой стране (имеющей миллионы зрителей и рентабельное кинопроизводство) должен существовать досуговый — массовый, востребованный зрителями и при этом творчески и профессионально достойный — кинематограф и кинематограф авторский, собственно «искусство кино». Для первого обязательны позитивное восприятие действительности, следование базовым нравственным ценностям, словом, необходимая обществу идеология. Для второго само понятие «модель» некорректно, ибо по своей авторской природе эти модели должны постоянно обновляться, сменяться другими.

Что же касается моделей экономических, то: а) индийскую модель я не знаю, б) американская нам, к сожалению, не подходит, потому что требует огромных средств и обширных внутреннего и мирового рынков, в) советская также не годится, потому что огромные расходы киноиндустрии могут быть гарантированы только тоталитарным государством, в котором реализуется принцип распределения незаработанных средств.

Думаю, что финансово-организационные принципы нам лучше всего заимствовать у развитых кинематографий Европы. И, наверное, в первую очередь — у Франции как самой успешной из европейских кинодержав.

Э.Володарский. Мне кажется наиболее подходящей для современного российского кино советская модель, но без цензуры.

И.Гращенкова. На мой взгляд, — французская, гарантирующая развитие национальной кинокультуры при полной ее открытости многим другим.

М.Зильберман. Учитывая объем существующего в России рынка, притягательность и частично все же сохранившуюся доступность кинематографа для отечественного зрителя, я считаю, что конструкция нашей кинематографической системы должна включать в себя элементы всех наиболее значимых моделей, потому что ни один из перечисленных в вопросе вариантов не может быть в чистом виде перенесен в наши условия.

Н.Изволов. Наиболее подходящей я считаю модель, существовавшую в русском дореволюционном кино. Почему? Да потому, что это был продюсерский кинематограф, ориентированный на внутренний рынок, оперативно откликавшийся на быстро менявшиеся запросы зрительской аудитории. При этом его лучшие достижения пользовались заслуженным признанием публики и при продаже на заграничные рынки.

А.Кулиш. Не думаю, что какая-либо из зарубежных моделей может быть буквально перенесена в наш контекст, однако ближе всего нам французская схема.

«Жизнь забавами полна», режиссер П.Тодоровский

Во-первых, потому что государство во Франции поддерживает национальный кинопродукт. Во-вторых, оно не пытается поставить всю индустрию под тотальный контроль. В-третьих, отношение государства к художнику там продюсерское, а не основанное на филантропии, и это означает, что автор должен делать фильмы для публики, а не для себя.

М.Осепьян. Ни французской, ни индийской, ни голливудской моделей я не знаю, я в них не работал. Сравнивая же советскую и постсоветскую, отдаю предпочтение советской, ибо тогда кинематограф приносил прибыль, кинематографическое сообщество было самым консолидированным из всех творческих сообществ. Оно было исполнено духом альтруизма. Ныне кинематограф напоминает больного, живущего за счет аппаратов искусственного дыхания и кровообращения. Кинематографисты разобщены, каждый пытается выживать в одиночку, ищет нишу, роет индивидуальную нору, не задумываясь, что по этой изрытой норами и нишами горе в один прекрасный момент может сойти лавина, так что не останется в живых никого.

И.Павлова. Французская, а еще более — скандинавская (финская, шведская, норвежская). Французская — поскольку прибыли от проката голливудских блокбастеров должны способствовать развитию отечественного кино, а не его уничтожению. Скандинавская — поскольку на средства их киноинститутов довольно долго снималось фестивальное «отмороженное» кино, и именно на этой почве постепенно стали появляться и местные блокбастеры, имеющие вполне приличный европейский коммерческий показатель. То есть частично их кино уже не нуждается в господдержке. Но господдержку это не отменяет.

Л.Садилова. Советская — в сфере производства. Я имею в виду технологию, процесс организации съемок и прочее. Советская модель для нас более удобна и понятна. А в сфере проката — французская, то есть финансовая поддержка и лоббирование национальной продукции.

М.Трубина. Оптимальной мне кажется французская модель. Во Франции найдена тонкая грань — государство всеми силами поддерживает кино в разных его проявлениях, от развлекательного до авторского, и в то же время сохраняет за автором право на свободу творчества.

В.Черных. Современное российское кино — коктейль из советской, голливудской и индийской моделей. Российской киномодели пока нет.

И.Шилова. Равнение на какую бы то ни было модель кажется мне ошибочным. Современный отечественный кинематограф, вышедший из изолированности, пытающийся обосноваться в мировом кинематографическом пространстве, с одной стороны, неизбежно аккумулирует прежде запретные возможности, подчас ученически ориентируется на иностранные кальки, с другой — наследует опыт советского кино, до сих пор имеющий успех у старших поколений зрителей, с третьей — ведет поиск новых способов отображения реальности, созвучных современным умонастроениям молодежи, интересующей ее проблематике и современным формам кинематографической выразительности. Третий путь представляется мне наиболее перспективным, ибо служит и прагматической цели — возврату молодого зрителя в кинотеатры — и в то же время вносит в пространство досуга, наряду с развлекательностью, существенные вопросы, беспокоящие, подчас и неосознанно, людей нового столетия.

«Олигарх», режиссер П.Лунгин

3. Должна ли государственная поддержка сегодня способствовать развитию кинематографического рынка, или задача государства в том, чтобы поддерживать отдельных художников?

В.Ахадов. Вопрос довольно тонкий. Когда я читаю сценарии, мне лично всегда хочется поддержать тех, кто делает некоммерческое кино. В то же время я понимаю: чтобы государство и дальше давало деньги на кинематограф, необходимо запустить и несколько хороших проектов для массовой аудитории. Тут нужен баланс, нужна тонкость, которая присуща руководителям нашего Министерства культуры; они разберутся.

Н.Венжер. Сегодня, пока наше кинопроизводство в целом дотационно, основную долю государственной поддержки должно направлять на развитие востребованного зрителем продукта, то есть, проще говоря, коммерческого кино (не забывая при этом о его потенциальном социопсихологическом воздействии, об идеологии).

Когда национальная киноиндустрия сможет сама себя кормить, тогда значительную долю бюджетных денег можно и нужно будет направить на поддержку авторских фильмов, экспериментов, «фестивального» кино (то есть пойти по французской модели). И еще. Нужно твердо помнить, что *без финансового вливания со стороны телевидения в кинопроизводство нашей киноиндустрии очень трудно будет встать на ноги.* А это значит — платное телевидение (как во Франции и Англии) или телевизионный налог для финансирования нескольких об-

щественных — не только по названию — телеканалов, с тем чтобы они имели финансовую возможность платить реальные, а не смешные деньги за телепоказ.

Поддерживать отдельных художников, если погибнет отрасль в целом, не удастся никому, в том числе и государству. Так что если хотим спасти художников, нужно прежде спасти киноотрасль как таковую.

Э.Володарский. Способствовать развитию кинематографического рынка.

И.Гращенкова. Государство должно *гарантировать* (законодательный уровень) и *поддерживать* (культурная политика) *единство киноотрасли* (рыночные механизмы) и *киноискусства* (патерналистские механизмы).

М.Зильберман. Государственная поддержка должна, безусловно, стимулировать развитие кинематографа как целостной системы, включая ее обязательные элементы: производство, прокат и кинопоказ. Поддержка отдельных художников — вещь чрезвычайно субъективная. Она должна быть вписана в действующую схему. Ни одно экспертное жюри, будучи частью механизма государственной поддержки, не может быть уверено в том, что его оценки бесспорны.

Н.Изволов. Безусловно, нужно развивать внутренний рынок. Только тогда могут создаться возможности для поддержки настоящих художников кино, чьи произведения не всегда могут быть коммерчески рентабельными.

А.Кулиш. Почему бы не совместить обе задачи, поддерживая рынок и не забывая об отдельных художниках? Тем более что больших бескомпромиссных авторов, которые совсем не ориентированы на рынок, у нас не так уж много.

М.Осепьян. Не «или», а «и»: государство должно *и* содействовать развитию рынка, *и* поддерживать отдельных художников.

И.Павлова. Рынка, разумеется. Отдельных художников, персонально заслуживших поддержку, так много, а фильмы, которые они сегодня делают, зачастую так плохи, что именно их проекты (в память о былых заслугах) и должны финансировать трепетные меценаты. А государство должно поддерживать перспективное, магистральное кино. Увы, пока всё наоборот: кто громче может тряхнуть орденами, тот и шансы имеет.

Л.Садилова. Способствовать развитию рынка. Поддерживать кино, рассчитанное на массовую аудиторию, детскую, подростковую и т.д. Нельзя делать ставку на отдельных художников. Это тупик.

М.Трубина. Поддерживать отдельных художников правильнее. Рынок развивается сам, если ему не мешать.

В.Черных. Любой рынок, и кинорынок в частности, — саморегулирующий механизм. Влиять на рынок можно, только поддерживая отдельных художников, востребованных сегодня и устаревающих завтра.

И.Шилова. Вряд ли основной задачей государственной поддержки может стать развитие кинематографического рынка. Хотя бы уже по той простой причине, что рынок предполагает обилие и разнообразие кинематографической продукции, требующей значительно больше средств, чем те, которые отпускает на кино государство. Как мне кажется, целью распределения этих малых средств может быть один критерий — производство талантливых энергетичных картин, не способных оставить зрителя равнодушным.

4. Что, по-вашему, должно быть преимущественно предметом рассмотрения Экспертного жюри: сценарий или детально разработанный продюсерский проект?

В.Ахадов. Я сейчас нахожусь в процессе съемок и вижу, что уровень наших продюсеров за последние годы сильно вырос, они знают свое дело. Так что Экспертному жюри нужно в основном обращать внимание не на проработку проекта, а на сценарии, на художественность, на мысль... Слишком уж явный дефицит творческих идей в том, что предлагается на рассмотрение.

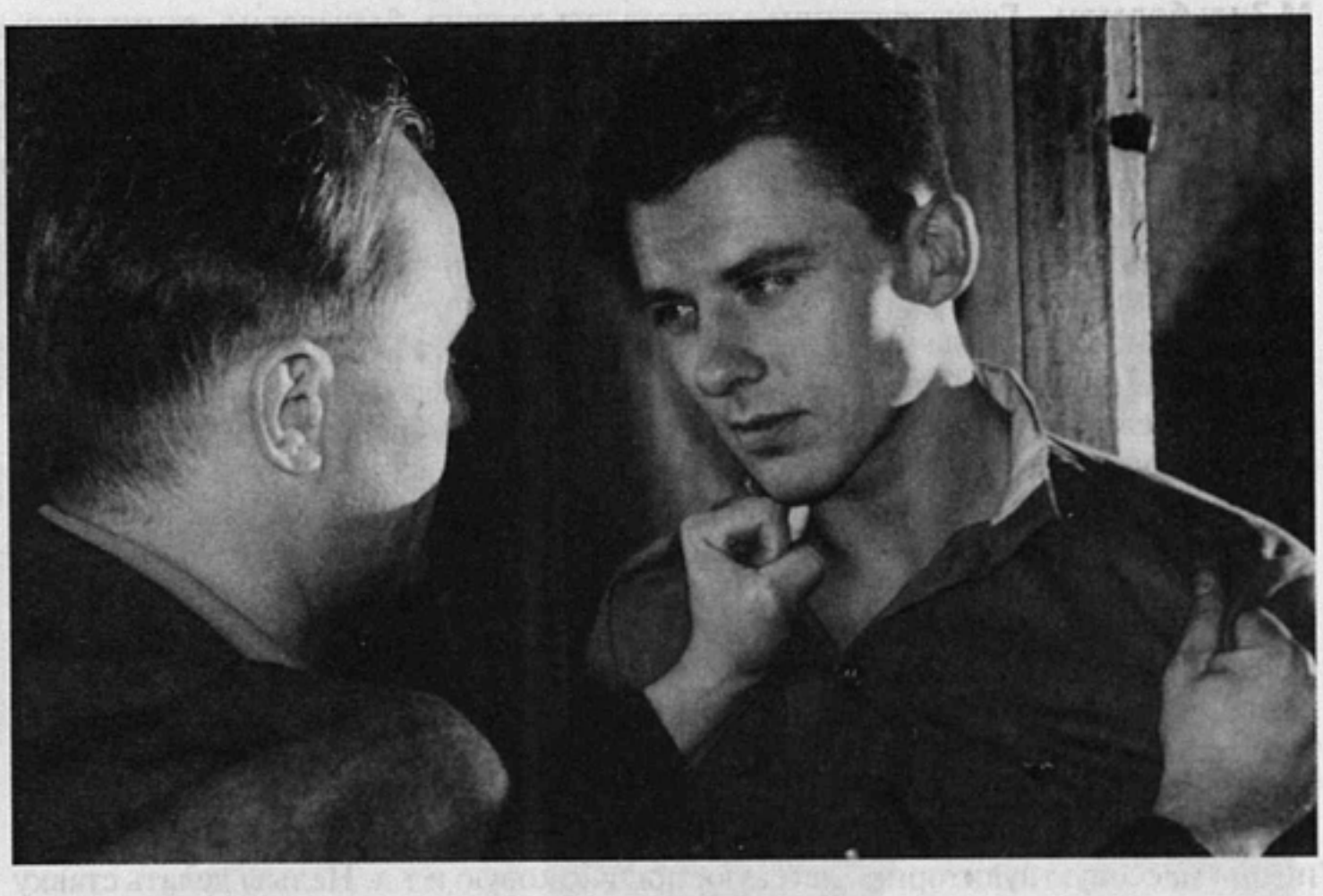
Н.Венжер. Безусловно, проект.

Э.Володарский. Именно сценарий.

И.Гращенкова. Экспертное жюри должно рассматривать *продюсерский проект*, важной составляющей которого должны быть *документы творческие* (сценарная заявка, режиссерская экспликация, описание кастинга и т.д.).

М.Зильберман. Опыт работы Экспертного жюри последних лет свидетельствует, с моей точки зрения, что наиболее продуктивными являются рассмотрение и анализ законченного продюсерского проекта. Оценка эта тем более объективна

и точна, чем более разработанным и законченным является сам проект. Государственная поддержка будет куда более эффективной, если на рассмотрение жюри будет представлен отснятый материал будущего фильма. При этом должна существовать система, при которой продюсерские студии имели бы возможность при отлаженном экономическом механизме находить начальные средства (кредиты, субсидии), позволяющие начать производство проекта, на завершение которого будет предоставлена государственная поддержка. Это и должно быть частью той системы, о которой я упоминал в ответе на третий вопрос.



«Водитель для Веры», режиссер П.Чухрай

Н.Изволов. Мне кажется, что как сценарий, так и детально проработанный проект имеют значение только в отношении дебютантов, чьи художественные потенции оценить пока что никак невозможно. Что касается уже известных кинематографистов, то в оценке их предложений наибольшее значение имеет их художественная и производственная репутация.

А.Кулиш. Детально проработанный продюсерский проект имеет для Экспертного жюри куда больше смысла, чем просто сценарий. Некоторые тексты, присылаемые на рассмотрение жюри, слишком литературны и дают очень расплывчатое представление о том, что будет снято на их основе. В других заявках нет даже приблизительного кастинга. Авторы почти всех заявок никак не комментируют финансовые запросы, а хотелось бы, чтобы бюджет был четко расписан. При наличии продюсерского проекта все эти вопросы снимаются автоматически.

М.Осепьян. Никакие разработанные проекты в наших условиях рассматривать невозможно, поскольку кинопроизводство — сфера закрытая и непрозрачная с точки зрения финансов. И, потом, цены растут, за год до запуска все просчитать нельзя. Продюсеры заинтересованы главным образом в том, чтобы получить от государства некий финансовый ручеек, который будет омывать ту или иную студию, поддерживая ее на плаву. А как внутри студии будут расходоваться эти деньги — тонкости, которые продюсеры предпочитают не раскрывать.

И.Павлова. И то и другое. Нередко бывает, что замечательный сценарий, единогласно одобренный жюри, вовсе не доходит до производственной стадии, поскольку продюсером не был реально подготовлен производственный проект, или, в других случаях, отличный сценарий в процессе производства жестко видоизменяется (как правило, в худшую сторону) именно по причине сокращения продюсерами сроков производства, смет и т.п. В идеале надо бы принимать вообще режиссерскую разработку, так как не единичны случаи, когда режиссура более низкого уровня, нежели сценарный материал. Но идеал, увы, недостижим.

Л.Садилова. Сценарий. У нас нет продюсеров, способных подробно проработать проект. Сколько бы нам ни показывали пробы, выбор натуры и т.п., трудно понять, что получится в результате. Сценарий дает больше возможностей судить о том, насколько успешным будет конечный продукт.

М.Трубина. Лучше ориентироваться на продюсерский проект. Во-первых, многие великие фильмы сделаны вообще без сценария (или в обход его). Во-вторых, не секрет, что в процессе работы над фильмом сценарий часто меняется. Нельзя же требовать от создателей слепо следовать утвержденному сценарию, да это и не получится. В-третьих, хорошо известно, что загубить можно самый блестящий сюжет, равно как и одушевить самый безнадежный. Например, «Танцующая во тьме» на уровне сценария — обычная слезоточивая мелодрама.
В.Черных. Продюсерский проект дает больше возможностей для анализа.
И.Шилова. Сегодня Экспертное жюри и рассматривает папку кинопроекта, в которой кроме сценария присутствует и режиссерская экспликация (к сожалению, подчас маловнятная). Это связано с тем, что подготовка режиссеров к краткому и точному определению жанра и стиля будущего фильма оставляет желать лучшего.

5. Считаете ли вы, что жюри должно быть проводником неких государственных интересов в сфере кинематографа?

В.Ахадов. В составе жюри очень разные люди, у нас мало точек соприкосновения... Может, киноведы, кинокритики более объективны, а творцы, конечно, субъективны предельно. И я никак не могу себя почувствовать «проводником» каких-то отвлеченных интересов. Я могу только сказать, что я думаю и чувствую. И стараюсь предельно честно выразить это, работая в жюри.
Н.Венжер. Безусловно, да.
Э.Володарский. Нет, не считаю.
И.Гращенкова. Жюри должно разрабатывать и проводить в жизнь *государственную культурную стратегию.*
М.Зильберман. Если под этими интересами понимать создание цельной государственной системы поддержки кинематографа, то — да. Если понимать некое идеологическое воздействие, то — нет. При этом жюри должно руководствоваться определенной системой приоритетов, куда может входить преимущественная поддержка дебютантов, фильмов для детей и международных проектов на условиях копродукции.
Н.Изволов. Думаю, что жюри должно быть беспристрастно в оценке художественных и коммерческих возможностей предлагаемых проектов. Государственные интересы должны отстаивать государственные структуры, специально для этого предназначенные.
А.Кулиш. Считаю, что оно не должно быть проводником антигосударственных интересов. А любой талантливый проект, поддержанный жюри, — в конечном счете в интересах государства.
М.Осепьян. Советское государство открыто декларировало свои идеологические амбиции, нынешнее о них стыдливо умалчивает, но это не значит, что их нет. Обилие патриотических фильмов о войне — попытка художников и чиновников угадать госзаказ, выслужиться перед властью. Мне это глубоко отвратительно. Я не считает, что должен как член жюри проводить и отстаивать интересы государства. В состав жюри меня делегировала Гильдия режиссеров, и, работая в нем, я отстаиваю лишь собственную точку зрения, свои эстетические предпочтения.
И.Павлова. Лишь отчасти. Безусловно, есть некие общеморальные вещи, которые жюри должно учитывать (пропаганда насилия, порнография, ненормативная лексика и т.п.). Но есть и другой момент: жюри изначально поставлено в условия соблюдения государственных интересов. Я полагаю, что понятие «художество», то есть культура, — это тоже, безусловно, государственный интерес. Но когда косяком идут истории про добрых киллеров, про ментов-ублюдков, про женщин-тварей и детей-подонков, словом, про уродов, а не про людей, то, естественно, встает вопрос: а почему кино должно финансироваться государством? *Зачем?* Впрочем, это и есть то немногое, в чем жюри соблюдает государственные интересы. В остальном — это все-таки интересы собственно кинематографа или зрителя.
Л.Садилова. Нет.
М.Трубина. В целом да, считаю. Но хотела бы сделать одну оговорку: жюри должно быть проводником интересов общества. Оговорка вызвана тем, что в нашей отдельно взятой стране государственные и общественные интересы иногда могут не совпадать.
В.Черных. Проводником неких государственных интересов должна быть Служ-

ба кинематографии. Жюри может и должно давать только профессиональную творческую оценку.

И.Шилова. Ввиду несформулированности государством реальной программы члены жюри вынуждены руководствоваться собственными догадками о ней и простым здравым смыслом. Для меня же смыслом такой программы является, прежде всего, способность авторов проектов выйти из зоны стереотипов, найти и реализовать современный взгляд на мир, на его проблемы и на человека, способного или не способного к сопротивлению навязанным обстоятельствам. И чем ярче, оригинальнее форма, чем пронзительнее интонация, тем большую поддержку у меня этот проект вызовет.

6. Как вы оцениваете эффективность работы жюри в прошлые годы?

В.Ахадов. Тут я ничего не могу сказать, потому что просто не знаю.

Н.Венжер. Весьма посредственно. Собственно, за все эти годы так и не были выработаны критерии оценки, система приоритетов, словом, не была сформулирована государственная задача при распределении государственных денег. И не было ни одного анализа результатов. То есть никто из нас так и не узнал, какие проекты, получившие одобрение, не получили денег, а какие, напротив, отвергнутые, были благополучно реализованы, чтобы навеки осесть в Госфильмофонде. Мы (во всяком случае, буду говорить о себе, хотя в частных разговорах я не раз слышала такое же мнение моих коллег) так и не можем представить себе, оказывает ли наше Экспертное жюри хоть какое-то влияние на кинопроцесс. А надо бы знать.

Э.Володарский. Очень средне.

И.Гращенкова. На «тройку»: по-прежнему читаем сценарии и не *разрабатываем сообща государственную культурную стратегию.*

М.Зильберман. И в прошлые годы, и сейчас работа жюри проходит стадию становления, выработки критериев оценки. Пока уровень ее эффективности далек от желаемого результата.

Н.Изволов. Затрудняюсь с ответом. Работаю в жюри впервые.

А.Кулиш. Не могу оценить, так как работаю в жюри впервые.

М.Осепьян. Порядок работы жюри менялся. При А.Медведеве все члены жюри читали все поступающие сценарии и устраивалось их коллективное обсуждение. Ныне жюри разбито на «пятерки», и между этими группами поделены поступившие на соискание господдержки проекты. Общие обсуждения отсутствуют. Каждый просто высказывает свою точку зрения. Есть, конечно, и элемент лоббирования, но с этим ничего не поделаешь. Но, в общем, при любой структуре жюри, на мой взгляд, способно отделить зерна от плевел, профессиональные сценарии от потока графомании, захлестнувшей Экспертное жюри.

И.Павлова. А как я это могу оценивать?

Л.Садилова. Не знаю.

М.Трубина. Одно ясно совершенно точно — престиж российского кино в восприятии международной и отечественной аудитории вырос. Насколько велика в этом заслуга жюри — вопрос сложный. Его лучше задать профессиональным социологам.

В.Черных. Работу жюри ни я, ни кто-то другой оценить не можем, потому что не проводился анализ: сколько проектов жюри поддержало, а они провалились в прокате и на фестивалях, сколько не поддержало, а они были оценены критикой, зрителями, фестивалями.

И.Шилова. Боюсь, что оценка работы жюри — не моя прерогатива. Объективность же такой оценки возможна только по результату — успешность или неуспешность поддержанных жюри проектов, ставших фильмами. Убеждена в одном: часть талантливых проектов, не прошедших экспертизу жюри, несомненно, заслуживала большей поддержки. Причем при смене кинематографических поколений (очевидно, необходимой в нынешней ситуации) особого внимания должны удостаиваться наряду с заслуженными профессионалами именно молодые сценаристы и режиссеры. Возможно, должна появиться структура, которая поможет молодым доработать проекты — если они (будучи оригинальными и талантливыми) в том нуждаются, — чтобы пройти экзамен Экспертного жюри.

7. Изменились ли ваши эстетические пристрастия за последние десять-пятнадцать лет? Ужесточилась ли система оценок, или ваши вкусы стали более либеральными?

В.Ахадов. Когда я сам начинаю снимать кино, мои вкусы становятся более либеральными, потому что чувствую, как невольно иду на компромисс. А когда я смотрю чужое, наверное, более строг в оценках.

Н.Венжер. Да, изменились. Десять-пятнадцать лет назад я относилась к коммерческому кино не то чтобы с пренебрежением (я тогда уже много лет занималась рекламой и изучением зрителя, так что «массовость» не была мне совсем безразлична), но душой все-таки тяготела к проектам авторским, оригинальным. Сегодня я не только умом, но и сердцем голосую, прежде всего, за проекты, которые были бы интересны массовому зрителю и полезны (да-да, полезны!) обществу и государству. Можно ли назвать это «либерализацией» или, напротив, «поправением», не берусь судить.

Э.Володарский. Мои эстетические пристрастия не изменились, а система оценок стала более либеральной.

И.Гращенкова. С удовлетворением отмечаю в последние пять-семь лет *либерализацию своих подходов и оценок, расширение границ «принимаемого»*.

М.Зильберман. К сожалению, в последние годы снижение качества представляемых на рассмотрение проектов приводит к смягчению предъявляемых к ним требований и, как следствие, к либерализации оценок.

Н.Изволов. Думаю, что мои личные пристрастия и критерии оценок за эти годы не изменились. Хотя самому о себе судить трудно.

А.Кулиш. Изменились и очень сильно. Особенно, если учесть, что пятнадцать лет назад я был еще подростком и в оценках мне была свойственна куда большая категоричность. Теперь мне трудно найти фильм, который был бы для меня однозначно хорошим или плохим. Я не отдаю предпочтение какому-либо жанру, мейнстриму или артхаусу, а также фильмам, снятым в определенной стране. Мне важно качество каждого конкретного продукта.

М.Осепьян. Когда приходится выбирать пристойное на фоне ужасающе беспомощного, о строгости или либеральности личных вкусов говорить не приходится.

И.Павлова. К сожалению, изменились в сторону либерализации. Не настолько, чтобы под гнетом авторитета называть черное белым, но настолько, чтобы фильм, который десять-пятнадцать лет назад был бы оценен как непрофессиональный, назван производственным браком, попросту — позором, сегодня принимался снисходительно. Мы все рабы контекста. Но если раньше можно было выбирать лучших из лучших, то сегодня выбираешь лучших из худших. А терминология не изменилась. И если раньше Бортко был «твердый середняк», то сегодня он «классик». Если раньше творчество Г.Шенгелия или Б.Айрапетяна было ниже предмета обсуждения, то сегодня про это говоришь «не вполне отчетливая режиссура». Но не вкусы стали либеральнее — с выбором стало хуже.

Л.Садилова. Более либеральными. К себе лично отношусь жестко, но кинематограф в целом нельзя судить в соответствии с критериями, принятыми двадцать лет назад. Тогда в советском кино существовал вполне приличный средний уровень. Сегодня его вообще нет. Есть отдельные вершины и море профессионально беспомощных фильмов.

М.Трубина. Эстетические пристрастия меняются даже чаще, чем раз в десять-пятнадцать лет. Любой самобытный художник меняет наши представления об искусстве. Но говорить в связи с этим об однозначном ужесточении критериев вряд ли верно. Настоящее искусство повышает нашу восприимчивость, а не сужает ее. Важно не столько судить одного художника по критериям другого, сколько помочь зрителям сориентироваться: как настроиться, на что обратить внимание, а к чему лучше не привязываться. Другими словами, ужесточилась не система оценок, а понимание того, как с тем или иным фильмом работать, как влиять на его прокатную судьбу еще на стадии замысла.

В.Черных. Да, изменились. Я стал старше и поэтому более сентиментальным и, естественно, более либеральным.

И.Шилова. Несомненно, изменились. Притом что я по-прежнему остаюсь сторонницей гуманистических позиций в искусстве и неизбывной оптимисткой. Однако именно работы молодых, с которыми мне приходится, по счастью, встречаться, доказывают, что пути к подобным ценностям могут быть чрезвычайно различными, что человеколюбие может проявляться в самых необычных — фантазийных, причудливых — формах, что драматические перипетии, служащие полноте раскрытия личности, столь же правомочны, как и эксцентризованные экзерсисы, своими средствами служащие той же цели. Именно моло-

дым я обязана тем, что не спешу стареть, тем, что они дарят мне свой взгляд на мир и кинематограф.

8. С какими художественными тенденциями в современной российской культуре вы связываете свои надежды?

В.Ахадов. Я боюсь теоретизировать по поводу тенденций. Но есть два режиссера — В.Тодоровский и Д.Месхиев, олицетворяющие то направление, которое

«Цветущий холм среди пустого поля», режиссер А.Эшпай

мне кажется правильным (режиссер — это ведь и есть тенденция). В их фильмах — и необычная картинка, и внутреннее действие, и зрительские манки, и поиск каких-то новых форм, позволяющих говорить о серьезных вещах. Все это то, что мне близко.

Н.Венжер. Не с художественными тенденциями — с идеологическими. Мне кажется, что пора перестать уверять зрителя в том, что он принадлежит к самому отвратительному на земле народу и живет в самой отвратительной стране, не имеющей никаких перспектив. «Мягкий» патриотизм, патриотизм «по-советски», то есть включающий дружбу народов и отдельных людей разных национальностей (как в нынешних голливудских фильмах с афроамериканцами, индейцами, выходцами из Латинской Америки и т.п.), — самый прагматичный и полезный путь для всех нас, не только для кинематографа. Если мы научимся делать жанровое, но при этом не злобное, не тупиково-безнадежное кино, мы дадим возможность — единственную! — встать на ноги национальной киноотрасли. А может быть, и нации, и государству.

Э.Володарский. Я связываю свои надежды с той тенденцией, которую развивают, к примеру, А.Балабанов или А.Рогожкин, еще Н.Лебедев, В.Бортко, Н.Михалков... С тенденцией реалистического кинематографа в жанре психологической драмы или даже трагедии.

И.Гращенкова. Надежды связываю с тенденцией *синтеза классических культурных традиций* (русских, европейских) и новых технологий. Как пример — «Русский ковчег».

М.Зильберман. Мне кажется, что наиболее громкими, событийными, обсуждаемыми в профессиональном кругу фильмами последних лет стали те, предмет рассмотрения и эстетические особенности которых говорят об их подчеркнутой адресности узкому кругу зрителей. Вкусы авторов и проблемы, которыми они живут, не всегда доступны зрителям и разделяются широкой аудиторией. Тенденция кажется мне тревожной. Это не означает, что интеллектуальный уровень зрителя таков, что он не может оценить и прочувствовать такие фильмы. Важно, что круг повседневных проблем и переживаний рядового человека не-

сколько иной. Это приводит к утрате доверия большой части аудитории к современному отечественному кинематографу.

Н.Изволов. Надеюсь только на индивидуальные таланты. Тенденция же может сложиться лишь в результате совместной работы группы единомышленников.

А.Кулиш. Свои надежды я связываю с появлением отечественного мейнстрима — новой волны зрительского кино, режиссеры которого снимают на высоком техническом уровне, со знанием мирового контекста, но предлагают зрителям простые и понятные истории, способные вызвать эмоциональный отклик, и при этом не забывают о национальной самобытности. В эту тенденцию вписываются абсолютно разные по эстетике фильмы: «Кукушка», «Антикиллер», «В движении», «Небо. Самолет. Девушка»...

М.Осепьян. Связываю надежды с производством сериалов, где количество вполне может перейти в качество. Здесь появляются новые, жизнеспособные драматургические схемы. Примеры — «Закон», «Дальнобойщики». Правда, хорошие актеры, востребованные в сериалах, с одной стороны, сообщают зрелищу свою живую энергетику, но с другой — обезличивают его, потому что не может один и тот же актер на одном канале играть мента, на другом — бандита. Однако при всех издержках сериальное производство — это некий путь выхода из кризиса.

И.Павлова. Не с тенденциями, а с людьми. С так называемой «вменяемой» режиссурой среднего поколения. С теми, кто еще помнит, что такое кино, кто еще чему-то учился, кто прошел довольно жесткую советскую школу профессионального отбора (без сюсюканья «ах, он молодой, ему надо простить»). С теми, кто понимает, что в кино важно все — и история, и эмоция, и фактура, и актер (а не модная тупая мордочка в кадре). С теми, кто имеет некую нравственную, гражданскую, художественную позицию. И даже если они из «детей», то из детей вменяемых родителей. Поименно — Балабанов, Рогожкин, Тодоровский-мл., Лебедев, Проскурина.

Л.Садилова. Молодой кинематограф. Пусть молодые прорываются, пусть даже первую или вторую картину снимут не совсем удачно, все равно за ними будущее.

М.Трубина. Надежды связаны с ориентацией на позитивное кино. Я имею в виду не голливудские хэппи энды. (Скажем, «Амели», если присмотреться, достаточно трагична, но ощущение после фильма остается светлое.) Приятно сознавать, что нам нужно в этом смысле не столько учиться у Запада, сколько припомнить прошлые достижения отечественных мастеров.

В.Черных. Четко выраженных тенденций в современной российской культуре я не вижу.

И.Шилова. С очень разными. Мне дороги искания молодых в области новой художественной документальности. Мне бесконечно интересны эксперименты в области лирико-эксцентрических композиций, отшелушивающие покровы былых стереотипов, открывающие ядро проблем новым художественным ключом. Меня восхищает понимание роли остранения как способа истолкования значимых и актуальных проблем. Вызывает опасение неполнота и поверхностность в разработке характеров экранных героев и всего психологического направления в целом. Однако, мне кажется, лучшее, что сегодня рождает экран, — это достойная увертюра к рождению нового отечественного кино, способного стать для зрителя необходимым, важным и желанным.

9. Существует ли для вас в современном искусстве «образ врага»?

В.Ахадов. Для меня вообще не существует такое понятие, как «образ врага». За исключением каких-то совершенно патологических ситуаций, я всегда выступаю как суперадвокат для своих героев. Я добрый.

Н.Венжер. Да! Чернуха, физиологизм, отклонения от общепринятых в христианской цивилизации норм — демонстративная, доведенная до абсурда политкорректность, которая уравнивает в правах на наше сочувствие Томаса Манна и Лени Рифеншталь (причем последней мы сочувствуем с гораздо большим энтузиазмом), жертву и насильника, честного человека и преступника... Об этом можно говорить долго. И еще — уродливый феминизм, при котором изящные женщины ловко сокрушают здоровых мужиков ударом ноги в ухо или без колебаний убивают, взрывают, пытают... А потом мы читаем о пятнадцатилетних девочках, которые насмерть забили взрослого человека! Или о девочке, которая задушила родную бабушку, потому что та досаждала ей своей воркотней. Навер-

ное, все они не один раз посмотрели «Никиту» и никогда не слышали заповедь «Не убий!». Об этом можно говорить еще дольше...

Э.Володарский. Да. Искусство не может существовать без «образа врага», так же как и жизнь не существует без борьбы хорошего с плохим, Бога с дьяволом... «Образ врага» для меня — олицетворение темных сил, которые окружают нас. А если говорить о конкретных проявлениях, то Россия фактически всегда находилась во враждебном окружении. Если смотреть на нынешнюю ситуацию, то упование на то, что Запад нам поможет, Запад нас очень любит и очень хорошо к нам относится, — ложь чистой воды. Запад никогда Россию не любил, никогда к ней хорошо не относился, никогда не желал ей помогать и тем более не желает помочь ей сейчас. Более того, я считаю, что и Штаты, и Запад будут делать все возможное, чтобы не дать России подняться, стать сильной державой. Так что у нас есть основания бояться и не доверять Западу, считать его врагом.

И.Гращенкова. «Образ врага» для меня в искусстве не существует по определению. Но есть чуждые тенденции, например безоглядная американизация кинокультуры.

М.Зильберман. Да, существует. Экранным врагом для зрителя становятся герои, образ жизни, мышление и моральные принципы которых чужды или недоступны массам. Более того, провокативность, проявившаяся в некоторых работах последних лет, безусловно, участвует в формировании нового «образа врага».

Н.Изволов. Это понятие принадлежит скорее сфере социальной психологии, а вовсе не искусства.

А.Кулиш. Нет. «Образ врага» существует в отдельных фильмах или книгах. Но в искусстве как таковом — нет.

М.Осепьян. Врагом для меня являются дилетантизм, эклектизм и забвение, отторжение всех достижений советского кино. Отказ от фундамента приводит к тому, что дебюты — самая слабая часть проектов, поступающих на рассмотрение жюри.

И.Павлова. Безусловно, существует, но я вам его (их) не назову.

Л.Садилова. Нет.

М.Трубина. Я допускаю персонифицированный «образ врага» как один из приемов в кино. Он может помочь динамичнее закрутить сюжет, ярче выявить черты характера главного героя и т.д. Но этот прием имеет очень ограниченную область применения. По-настоящему глубокий автор может обойтись без образа врага: многие опасности, нависшие над нами, гораздо точнее и эффективнее передать другими средствами.

В.Черных. Для меня лично очень многое советское и есть образ «врага», но и «родственника» одновременно. И ненавидишь, и жалеешь.

И.Шилова. Не очень поняла смысл данного вопроса. Конфликтное поле обязательно предполагает наличие альтернатив «положительному». В жанровом кино образ противника-врага материален, реально необходим. Как и в сложном психологическом кино, он может стать альтер эго самого героя. Поиск же врага по национальному, религиозному или какому бы то ни было схожему принципу для меня просто недопустим. Существование же «плохих» и «хороших» героев вполне может допускать и их преображение, смену амплуа под воздействием обстоятельств или труда души.

10. Что является для вас приоритетным при распределении господдержки? Расположите в порядке убывания.

Суммарный итог ответов всех членов Экспертного жюри:

1. Качество сценария.
2. Актуальность и социальная значимость проекта.
3. Нравственная состоятельность замысла.
4. Имя и заслуги режиссера (сценариста, продюсера).
5. Коммерческий потенциал проекта.
6. Предполагаемая зрительская аудитория (дети, молодежь, средний класс и прочее).
7. Проработанность кинопроекта в целом.
8. Размер бюджета.
9. Возраст режиссера.
10. Интуиция.

Пора менять правила игры

«Кукушка», режиссер А.Рогожкин

Наталья Сиривля. Мы благодарны тем, кто ответил на нашу анкету. Ответы свидетельствуют, что в ныне действующем составе жюри — люди очень достойные, трезво мыслящие, с большими заслугами и опытом, имеющие четкую и внятную позицию по каждой из проблем, касающихся общего состояния кинематографа. И тем не менее многие из них совершенно справедливо, на мой взгляд, утверждают, что Экспертное жюри в целом как институт работает недостаточно эффективно.

Да, они, безусловно, могут отличить хороший сценарий от плохого, профессиональную заявку от непрофессиональной, но они не ставят перед собой задачу коллективно вырабатывать стратегию развития кинематографа. И никто им эту задачу не ставит и решать не предлагает.

В то время как необходимость в постановке такой задачи, на мой взгляд, очевидна. Отменив льготы, предусмотренные Законом о кино, государство компенсирует это увеличением бюджетных ассигнований. Но так будет продолжаться не вечно. Изменятся приоритеты, упадут цены на нефть, возникнут проблемы с бюджетом, и всем опять будет не до кинематографа. Важно воспользоваться ситуацией, чтобы не просто поддержать большее число достойных проектов, но помочь кинематографу стать полноценно функционирующей рыночной индустрией. То есть я считаю, что государство, раз уж оно сегодня такое доброе, должно попробовать дать кинематографистам не «рыбу», но «удочку» (ну и немножко подстраховать от «голодной смерти» на период, пока они не научатся сами добывать себе пропитание). И цель нашего диалога, я думаю, — попытаться высказать ряд соображений о том, как это можно сделать.

Даниил Дондурей. Да, я согласен. Если суммировать ответы членов жюри, то картина вырисовывается довольно сложная. С одной стороны, перед нами люди, вполне трезво оценивающие ситуацию. Во многом они друг с другом не согласны, но все готовы констатировать такую важную вещь, как то, что кинематограф становится частью досуга. Они вовсе не утверждают, будто кино — это вершина искусства, «духовное таинство» и нужно давать деньги лишь на автор-

ские проекты, на поддержку маргиналов, продукцию которых не берут кинотеатры. Нет, наши респонденты вполне спокойно говорят о кино как элементе шоу-бизнеса, досуговой индустрии, сфере вложения денег... С другой стороны, многие из них, включая и А.Кулиша, одного из самых молодых членов жюри, признают, что у кино есть свои обязательства перед государством и обществом, что кинематограф формулирует какие-то системы представлений и смыслов.

Кроме того, большинство высказывают вполне здравые суждения, связанные с необходимостью рассматривать продюсерские проекты, то есть они считают перспективным именно продюсерский подход к кинематографу.

И при этом, вы правы, если суммировать все высказывания, следует признать крайне печальную вещь: в нашей стране пока нет внятной государственной политики в области кино. Скажем об этом откровенно. Что значит политика? Это несколько основных постулатов деятельности: формулирование целей и определение путей к их достижению, поддержка одного и отказ другому, селекция. Политика — это, не побоюсь архитектурного термина, проектный подход к деятельности. Так вот, судя по высказываниям тринадцати членов жюри, которые вовлечены в эту деятельность не только как работники искусства и киноиндустрии, но и как представители государства, как главные выборщики, как эксперты, такой проектной политики у нас еще нет.

Жюри все эти годы функционирует в условиях небывалой свободы. Никто не спускает сверху темпланы: допустим, необходимо снять пять фильмов о чекистах, три о предпринимателях, два о сельском хозяйстве и десять о бойцах в Чечне. Свобода полная — тематическая, художественная, даже финансовая. Никто жестко ни перед кем не отчитывается: распределили деньги, и слава Богу. И что же мы видим? В условиях такой абсолютной свободы деятельность жюри, по сути, сводится к обслуживанию самотека...

Н.Сиривля. Этакое «внутреннее рецензирование» за мелкие деньги...

Д.Дондурей. За очень маленькие деньги. Я всегда говорил, что люди, которые распоряжаются многими миллионами казенных долларов, должны получать достойное вознаграждение. Сопоставимое если не с гонорарами исполнительных продюсеров, то хотя бы с теми зарплатами, что получают редакторы в успешных газетах и журналах. Но это к слову. А само по себе обслуживание самотека – занятие малопродуктивное и к добру не приводит. Это первое.

Второе. Если члены жюри работают два года, если ежемесячно встречаются, если читают триста сценариев на всех — есть замечательная основа, для того чтобы выработать и обсудить некую общую стратегию, принципы господдержки. Как изменить ситуацию в индустрии? Каких жанров или тем нам не хватает, а какие, напротив, в избытке? Нужно ли безотказно финансировать народных артистов или стоит поискать молодых, а народные, раз они звезды, пусть в «Русском стандарте» или в «Газпроме» найдут хотя бы половину денег на постановку... Все это не обсуждается.

И третье. Мне кажется, основные принципы работы жюри должны не только вырабатываться коллегиально, но и непременно становиться предметом общественного и профессионального обсуждения. Журнал «Искусство кино» или бюллетень «Кинопроцесс» могли бы опубликовать некий меморандум Экспертного жюри и собрать отзывы кинематографистов. Но это тоже не происходит. У главного инвестора — государства — нет обратной связи с киносообществом. А ведь всем, я думаю, небезынтересно, на основании каких критериев распределяется миллиард бюджетных рублей. Жюри в нынешнем составе за два года распределит 60—70 миллионов долларов! Это же серьезные и влиятельные люди!

Н.Сиривля. Обсуждения и меморандумы, безусловно, полезны. Как, впрочем, и этот разговор. Однако сколько ни обсуждай, все равно за казенный счет полноценным продюсером не станешь. Тут должен быть элементарный интерес — производственный и денежный. Я думаю, что не дело государства вырабатывать творческую стратегию. Это работа продюсеров, а задача государства на данном этапе — поддержать потенциально плодотворные ростки продюсерского кинематографа. У нас уже есть ряд кинопроизводящих компаний, которые работают или пытаются работать по принципам рынка. И основной поток инвестиций следует направить, как мне кажется, именно туда. Пусть в компании происходит первоначальный отбор, возникает интерес, разрабатываются некие проекты и планы. И пусть именно она представляет проект на рассмотрение Экспертного жюри.

Сейчас жюри вроде бы тоже рассматривает проекты. Но в суммарном отве-

те на наш десятый вопрос о критериях распределения государственных средств такие позиции, как «репутация продюсера», «уровень проработанности проекта», «размер бюджета», отнюдь не на первых местах. А если задача в том, чтобы помочь становлению индустрии, подобные факторы должны, на мой взгляд, рассматриваться если не в первую, то во вторую очередь.

Д.Дондурей. Я объясню, почему это не происходит. Кино наше вот уже десять лет планово убыточно. То есть, в сущности, кроме как посредством каких-то финансовых манипуляций, деньги заработать нельзя. Мы уже много раз писали

«Раскаленная суббота», режиссер А.Митта

об этом: все экономические проблемы создателей фильма решаются на стадии производства. Если режиссер или продюсер хочет, условно говоря, купить дочке квартиру, он «должен подумать» об этом еще до запуска картины, в тот момент, когда перевели деньги, а не тогда, когда фильм вышел в прокат, собрал кассу и автор получил свой процент от прибыли. Что это значит? Только то, что огромное количество фирм снимает огромное же количество фильмов.

Н.Сиривля. Вот список проектов, получивших господдержку в 2002 году (список любезно предоставлен нам Службой кинематографии). Здесь на 76 полнометражных фильмов — 69 компаний.

Д.Дондурей. Практически каждый фильм снимается отдельной фирмой. Потому что, скажу аккуратно, именно в процессе освоения бюджета можно хоть что-то заработать. Режиссеру Тютькину сегодня просто невыгодно работать с настоящим продюсером. Он лучше наймет себе псевдопродюсера, который будет подписывать бумаги и бегать у него на посылках. Ведь именно он, народный артист Тютькин, пробил бюджетные деньги.

Хотя, конечно, есть и жизнеспособные компании, и фирмы-однодневки.

Н.Сиривля. И даже если картины серьезных компаний пока не окупаются, но имеют некий резонанс, получают награды на фестивалях, попадают в широкий прокат, мы знаем, что, например, вот эта компания производит фильмы из года в год, то есть создает некий общественно полезный продукт, ее и надо поддержать, покрыв хотя бы частично ее убытки. Не может быть на 76 фильмов 69 компаний! Это ненормально. А происходит такое сегодня именно потому, что жюри рассматривает отдельные сценарии в отрыве от общих соображений по поводу задач развития индустрии.

Д.Дондурей. Скажу больше: государству было бы намного выгоднее иметь дело с 10—12 крепкими продюсерскими компаниями, нежели с этими 69. Каждая компания могла бы вести одновременно пять-шесть проектов, могла бы стать более устойчивой хозяйственно: один фильм в запуске, другой снимается, третий продается, четвертый уже на фестивале... Могла бы создавать более серьезные структуры, связанные с рекламой и продвижением, арендой оборудования и т.д. Государство на сегодня не ставит перед собой важнейшую задачу — выращивать жизнеспособных партнеров. А такими партнерами, если речь идет о ки-

ноиндустрии, не могут быть режиссеры — только продюсеры. И не слабые, случайные, а сильные, давно снимающие, доказавшие свое понимание перспектив, работающие и с новичками, и с мастерами. Как, к примеру, С.Сельянов, который запускает и дебютантов, и маститых авторов вроде А.Рогожкина и А.Балабанова, производит и «Войну», и монтажные фильмы об Алексееве и братьях Кауфман. В результате государство получает на выходе ту продукцию, за которую министру культуры не придется краснеть ни перед министром финансов, ни перед историей.

Больше шансов получить деньги у государства оказывается у тех продюсеров, чьи предыдущие проекты возместили затраты, собрали внушительную аудиторию, имели самые высокие рейтинги на ТВ, конкурентоспособны, привлекли зарубежных партнеров. Не количество фестивалей, а количество зрителей, посмотревших прежний фильм этого продюсера, должно стать важным критерием обоснования господдержки на следующий проект.

Н.Сиривля. И если государство будет работать с продюсерами как с партнерами, роль Экспертного жюри возрастет многократно. Из команды по разгребанию графоманских завалов оно превратится в действительно серьезный орган, стоящий на страже интересов государства, культуры и общества. Оно станет барьером на пути монополизации и коррупции: ведь если деньги автоматически будут переливаться в 10—12 крупных компаний, те могут перестать «ловить мышей», заботиться о качестве, а будут просто «осваивать средства» и больше никого в этот бизнес не пустят...

Д.Дондурей. Не забывайте, что рядом существует и субинститут критики, «отвязанных шакалов», которые не дадут спать спокойно этим продюсерам, этим режиссерам и этому жюри. А сейчас никто ни перед кем не отвечает. Вот, скажем, с 2002 года у нас работает новый состав жюри. Ну а прежнее-то перед общественностью отчиталось? Почему бы не организовать публичное подведение итогов? Прессы набежит миллион. На всех крупных фестивалях жюри обязательно дает итоговую пресс-конференцию, как-то обосновывая свои решения. Здесь это тем более необходимо. Пусть раз в год или раз в два года нам расскажут: поддержано столько-то фильмов, снятых такими-то и такими-то компаниями. Государственных денег было столько-то, негосударственных или зарубежных столько-то, во что это вылилось. Каковы результаты — фестивальные, собственно художественные, коммерческие, идеологические... Скажем, «мы поддержали производство пяти фильмов про Чечню, трех комедий...» Или: «выпустили столько-то фильмов для детей». Где они, эти фильмы для детей?

Н.Сиривля. Я не так давно видела один. Это тоже некий парадокс государственной поддержки. Фильм «Вовочка» для семейного просмотра снимался и выпускается в прокат как «планово убыточный». В то время как во всем мире именно детские фильмы приносят огромные доходы. У нас говорят: фильм для детей, значит, денег он не вернет. Даже если фильм не окупится на 100 процентов (в наших условиях пока добиться этого трудно), то хотя бы 70—80 процентов семейное кино должно вернуть. Это в любом случае должен быть прорыв, кассовый хит, иначе нет смысла его запускать.

У нас же при распределении государственных средств если действует один фактор — «целевая аудитория», — то уже не работают все другие. Это как бы не связанные вещи.

Д.Дондурей. Это очень важная тема. Когда я просмотрел суммарный ответ на итоговый десятый вопрос анкеты, я подумал, что предложенная нами система критериев могла бы стать некоей основой для принятия решений. Тут можно элементарно посчитать. Допустим, «качество сценария» — очень значимый фактор, 10 баллов. А «возраст режиссера» — 3 и т.д. Если суммировать, то один проект наберет 67 баллов, а другой — 29, и сразу станет ясно, какому отдать предпочтение. Можно изменить систему критериев, можно ввести более тонкие градации, но сама процедура такого анализа будет более четкой и объективной, нежели чисто вкусовой подход: «нравится — не нравится».

Н.Сиривля. Да, конечно. Может появиться система. Сегодня, мне кажется, беда жюри в том, что оно оценивает каждый проект по отдельному собственному критерию: этот мы запустим, потому что сценарий хороший, а тут — тема актуальная, этот — для детей, а тут — режиссер с именем... Но нет системы в оценках, и, соответственно, нет представления о том, как принимаемые решения повлияют на кинематограф в целом. И даже если предлагаемые нами подсчеты не будут руководством к принятию решений, все равно можно посчитать хотя

бы для прикидки, чтобы понять, что получится в результате. А картина будет весьма любопытная.

Д.Дондурей. Мне кажется, мы должны констатировать: назрела необходимость поменять правила игры.

Н.Сиривля. Да, мне тоже так кажется. Сегодня в сфере кино государство ведет себя точно так же, как и все последние десять лет, то есть делает максимум возможного для поддержания некоего статус кво. Оно дает деньги на то, чтобы отрасль не загнулась, чтобы фильмы снимались, чтобы режиссеры, операторы, актеры не остались без работы. В то время как ситуация в кинематографе уже изменилась...

Д.Дондурей. Да. И само Министерство, и наши члены жюри, и, что самое интересное, зрители созрели, для того чтобы были изменены правила игры. У нас постепенно формируется внутренний рынок. Уже нельзя сказать, что российский зритель не хочет смотреть русское кино ни при каких обстоятельствах. Ориентация на внутренний рынок — очень важная вещь, об этом справедливо сказал Н.Изволов, предлагая опираться на модель дореволюционного российского кино. Мы должны снимать «Вовочку» не для Южной Калифорнии и не для европейских фестивалей, а для жителей Оренбуржья, там хотят нечто подобное смотреть.

То есть созрели все: зрители проявляют интерес, современные кинотеатры строятся, есть устойчиво работающие продюсерские компании, есть трезвые, вменяемые люди в жюри и в целом в Министерстве культуры. Ситуация изменилась в корне. Так что правила распределения бюджетных средств уже отстают от жизни.

Настал момент, мне кажется, задуматься о том, чтобы изменить условия представления проектов на 2004 год. Сказать, допустим: рассматриваются преимущественно проекты, предложенные хорошо зарекомендовавшими себя продюсерскими компаниями, которые предлагают пакет фильмов... Или разделить господдержку на четыре этапа: отдельно предоставлять гранты на сценарный и подготовительный период, отдельно на производство, на завершение и продвижение картины к зрителю.

Н.Сиривля. Пусть режиссеры со своими сценариями идут к продюсерам, пусть продюсер занимается самотеком и за свои деньги наймет два-три человека, которые будут читать сценарии и отсеивать зерна от плевел. Это не дело Экспертного жюри.

Д.Дондурей. Разбирать самотечный графоманский поток в триста сценариев — это неправильно. Если у нас десять продюсеров, то жюри после отсева будет иметь дело с 50—60 проектами. У него будет время всерьез их обсуждать и рассматривать, в том числе и с будущим продюсерским комитетом, у которого в ближайшие годы окажется вся власть в российской киноиндустрии.

Н.Сиривля. Я думаю, исключение на первом этапе можно сделать только для дебютантов (хотя и дебютант вполне может обратиться к продюсеру). И вообще, предлагаемые нами правила должны быть временными. Может быть, лет через пять, когда нынешние компании станут этакими индустриальными монстрами, государству следует сделать ставку на поддержку независимых студий, которые только пытаются прорваться на рынок. Но это в будущем.

Д.Дондурей. Пока же у нас почти все студии худосочные, каждая — на глиняных ножках. Они не могут вкладывать реальные деньги в рекламу и продвижение. Всем этим занимаются пять-шесть нормально действующих дистрибьюторских компаний, которые выросли на прокате американского и европейского кино. А если производящие компании сами научатся продвигать свои фильмы, их партнерские связи с дистрибьюторами станут более устойчивыми, более выгодными. И рыночная машина будет крутиться быстрее.

Н.Сиривля. Конечно, и сейчас могут возникнуть проблемы, связанные с появлением новых студий, которые окажутся вне игры. Но любая новая студия, если она имеет серьезные производственные амбиции, все равно работает в копродукции с уже сложившимися структурами. Так что найдутся люди, которые смогут представлять ее интересы в Экспертном жюри. А вот уже те проекты, которые предложены студиями, должны под лупой, очень профессионально и внимательно рассматриваться уважаемыми экспертами.

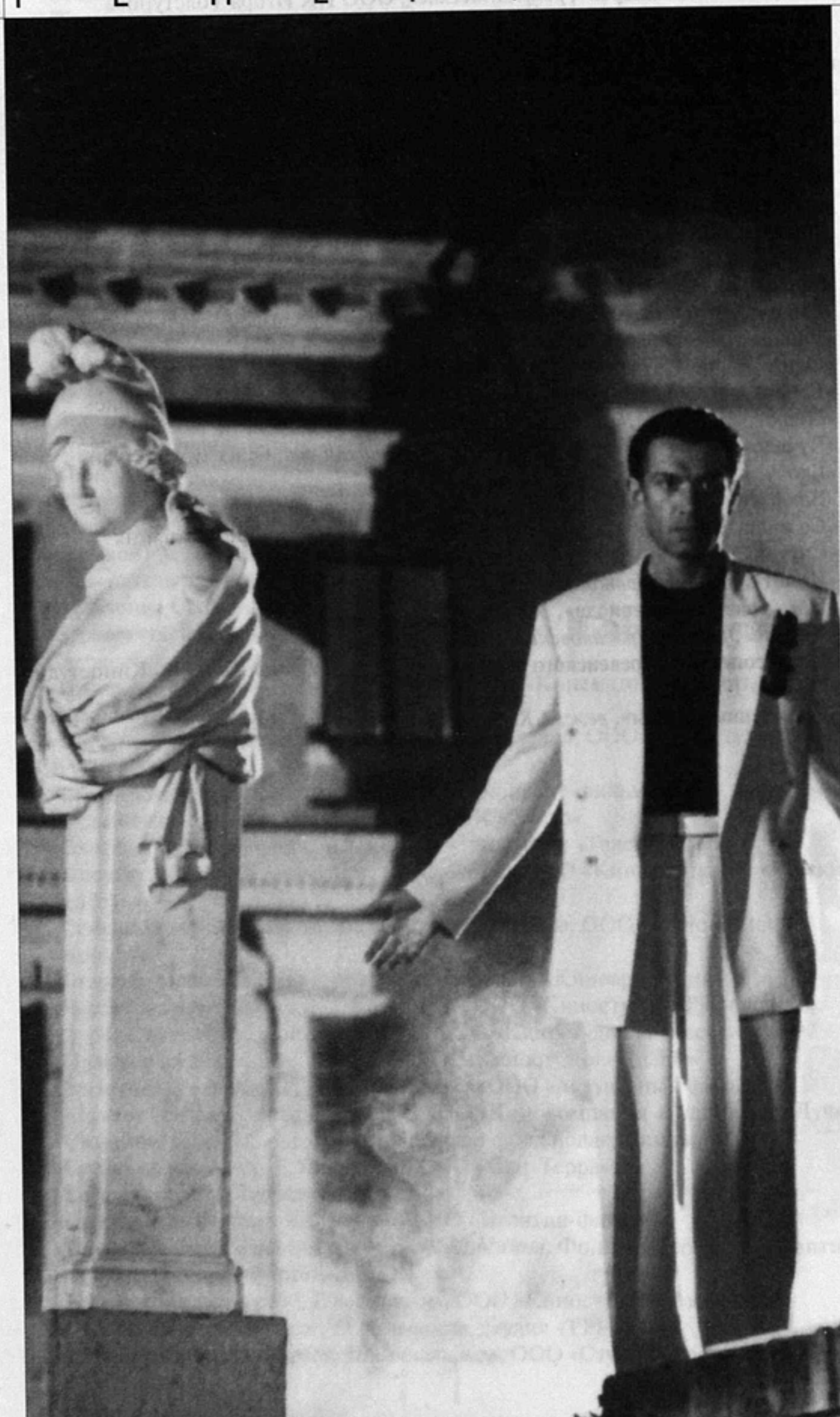
И тогда, если хотя бы подумать о том, чтобы поменять правила игры в эту сторону, вся система будет работать более эффективно.

В качестве иллюстрации к материалам о работе Экспертного жюри по игровому кино предлагаем список фильмов, получивших рекомендацию его прежнего состава на государственную поддержку в 2002 году.

«Первые на Луне», *реж. А.Федорченко*, ЗАО «Студия «Дея Торис»
«В мечтах забудь свои тревоги», *реж. Е.Малевский*, киностудия «Ритм»
«Водитель для Веры», *реж. П.Чухрай*, ООО ПК Игоря Толстунова
«Жизнь забавами полна», *реж. П.Тодоровский*, «Рекун-фильм»
«О любви», *реж. С.Соловьев*, киностудия «Круг»
«Бегущая по волнам», *реж. В.Пендраковский*, ООО «Кинокомпания «Бегущая по волнам»
«Рубеж атаки», *реж. И.Куимова, С.Тарасов*, ЗАО «Ракурс»
«Поворот», *реж. А.Рудаков*, ООО «Студия «Аполло»
«Дом дураков», *реж. А.Кончаловский*, ООО «Кинокомпания «Персона»
«Раскаленная суббота», *реж. А.Митта*, «Ф.А.Ф. интертейнмент»
«Долгое прощание», *реж. С.Урсуляк*, ООО «Филм-про»
«Война», *реж. А.Балабанов*, ООО «Кинокомпания «СТВ»
«Кукушка», *реж. А.Рогожкин*, ООО «Кинокомпания «СТВ»
«Гуччи», *реж. Б.Худойназаров*, ЗАО «Централ Партнершип»
«Чеховские мотивы», *реж. К.Муратова*, ЗАО «Никола-фильм»
«Магнитные бури», *реж. В.Абдрашитов*, киностудия «Арк-фильм», «Мосфильм»
«Бедный, бедный Павел», *реж. В.Мельников*, ГУП «Киностудия «Ленфильм»
«Хозяйка гостиницы», *реж. С.Говорухин*, ГФДП «Киностудия имени С.Бондарчука»
«Чемодан Тульса Люпера», *реж. П.Гринуэй*, студия «12А»
«Кавказская рулетка», *реж.Ф.Попов*, АНО ТС «Стелла»
«Дневной представитель», *реж. Л.Рыбаков*, ООО «Компания ЕАТВ»
«Повелитель эфира», *реж. Е.Калинина*, ООО «Первое Продюсерское управление Свердловской киностудии»
«Здравствуй, брат», *реж. Я.Лапшин*, ООО «Первое Продюсерское управление Свердловской киностудии»
«Прощание славянки», *реж. Н.Пьянкова*, ООО «Кинематограф Третье тысячелетие»
«Цветущий холм среди пустого поля», *реж. А.Эшпай*, ООО «Киностудия «Иллюзион»
«Сердцебиение», *реж. К.Худяков*, ООО «Президент-фильм»
«В движении», *реж. Ф.Янковский*, ООО ПК «Слово»
«Охота на асфальте», *реж. А.Прошкин*, киностудия «Телефильм»
«А поутру они проснулись», *реж. С.Никоненко*, ООО «Кинокомпания «Русский медведь»
«Семейный портрет с посторонним», *реж. В.Наумов*, ООО «Кинокомпания «Крона»
«Старлей, Победа и весна», *реж. А.Велединский*, «Киноартстудия»
«Чердачная история», *реж. Г.Евтушенко*, ООО «Киностудия «Радикал»
«Дурная привычка», *реж. А.Малюков*, ООО «Киностудия «Ренессанс»
«Правда о щелпах», *реж. А.Мурадов*, ГК «Киностудия «ПиЭФ»
«Весьегонская волчица», *реж. Н.Соловцов*, ООО «Актуальный фильм»
«Ключ от спальни», *реж. Э.Рязанов*, ООО «Кинокомпания «Гулливер», «Луч»
«Старухи», *реж. Г.Сидоров*, Региональный фонд поддержки кино
«Группа крови», *реж. Е.Татарский*, ООО «Пан-Терра»
«Богиня», *реж. Р.Литвинова*, ПК «Богвуд»
«Дерзновенный», *реж. А.Сурикова*, АНО «Позитив-фильм»
«Не думайте про белых обезьян», *реж. Ю.Мамин*, Фонд поддержки и развития кинематографии «Фонтан»
«Рецепт колдуньи», *реж. Т.Воронецкая*, ООО «Киностудия «Россфильм»
«Статский советник», *реж. О.Меньшиков*, студия «ТРИТЭ»
«Без вины виноватые», *реж. И.Масленников*, ООО «Студия «Троицкий мост»

«Судьба человека-2», *реж. Ф.Бондарчук,* ПК «Арт-Пикчерс»
«Коричневая Москва», *реж. Н.Лебедев,* ООО «Кинофабрика»
«Тайна заборского омута», *реж. Е.Соколов,* киностудия «Муз-ТВ-Синебридж»
«Чайка», *реж. М.Терехова,* ООО «Аталанта»
«Братья и сестры», *реж. Л.Додин,* ООО «Центр СКИП-фильм»
«Черные всадники», *реж. В.Соколов,* Буряткиновидеопрокат
«Российские Багамы», *реж. В.Богачев,* ООО ТКП «Актер»
«Здравствуй, столица», *реж. Л.Марягин,* киностудия «Жанр», «Мосфильм»
«Солдатский декамерон», *реж. Д.Месхиев,* ООО ПК Игоря Толстунова
«Убить вечер», *реж. Е.Жигаева,* киностудия «Пеликан»
«Апокриф», *реж. Аль Хадат*
«Ловитор», *реж. Ф.Абдуллаев,* Киностудия имени М.Горького
«Коктейль Молотова», *реж. Д.Фикс,* ЗАО «Мотор фильм студия»
«Кармен», *реж. И.Хотиненко,* ЗАО «Пигмалион Продакшн»
«Смерть Таирова», *реж. Б.Бланк,* ЗАО «Фирма «Талисман»
«Радости и печали маленького лорда», АНО содействия развитию кинематографии «Ангел-фильм»
«Венские каникулы», *реж. Д.Месхиев,* ООО ПК «Слово»
«Яр», *реж. Э.Лотяну,* ООО «Ареа-Корд»
«Черный мяч», *реж. Х.Эркенов,* ООО ПК «Фора-фильм М»
«Смеситель», *реж. А.Шеин,* ЗАО «Пигмалион продакшн»
«Ранняя любовь», *реж. В.Панин,* киностудия «Донфильм»
«Олигарх», *реж. П.Лунгин,* ООО «Магнат»
«Работа для крепкого мужика», *реж. А.Цацуев,* ЗАО «Студия «Дея Торис»
«Подкидыш», *реж. Ю.Рогозин,* ООО «НТВ-ПРОФИТ»
«Чучело-2, или Игра мотыльков», *реж. А.Прошкин-мл.,* ООО «Киностудия «Глобус»
«Влюбленные-2», *реж. Э.Ишмухамедов,* ООО «Ватан»
«Со мною что-то происходит», *реж. Е.Николаев,* ООО «Кинокомпания «Сатурн»,
«Идиот», *реж. В.Бортко,* ВГТРК
«Парк советского периода», *реж. Ю.Гусман,* ПЦ «Юг-ТВ»
«Четыре», *реж. И.Хржановский,* ООО «Фильмоком»
«136-й сонет для деревенского почтальона», *реж. А.Герман-мл.,* ГК «Киностудия «ПиЭФ»
«Разведенные мосты», *реж. А.Киселев,* ООО «Студия «Надежда»

РЕПЕРТУАР



«Олигарх»

ДМИТРИЙ БЫКОВ

Лохотрон, или Водка из горлышка

Фильм Павла Лунгина «Олигарх» развел меня, как лоха: быстро, просто и талантливо. В лучших традициях легендарного прототипа. Первые минут пять после просмотра я искренне терзался ностальгией по 90-м годам.

То есть потом, конечно, гипноз развеялся. Все-таки не зря прошли как те десять лет, так и последние два. Что нам Лунгин, когда и бывшая команда НТВ давно лишилась нимбов, и «Новую газету» читаем, слава Богу, без намерения немедленно облить себя бензином... Однако даже и лохотронщика, когда он свое дело знает, ни на что другое не претендуя, надлежит оценить по законам, им самим над собою признанным: был заказ или не было, вкладывался прототип в картину или ограничился ролью консультанта, а все-таки другой социальный заказ — витающий в воздухе — уловлен совершенно четко. Зал кинотеатра «Пушкинский» битком набит бычьём, пришедшим полюбоваться на собственные подвиги. Березовский давно в Лондоне, а что пройдет, то будет мило, — я во многих людях, иногда весьма приличных, замечаю светлую грусть по прошедшей эпохе. Ностальгировать Россия будет всегда — то ли потому, что ей становится все хуже, то ли по причине крайней своей отходчивости. Не помнит зла русский человек, что ты будешь делать; точнее, таково уж подлое его свойство — он не прощает только слабости. Все остальное готов забыть и еще задним числом спасибо сказать за науку. «Олигарх»

«Олигарх»

По мотивам романа Ю.Дубова «Большая пайка»

Авторы сценария **П.Лунгин, Ю.Дубов**

Режиссер **П.Лунгин**

Операторы **А.Федоров, О.Добронравов**

Художник **В.Филиппов**

Композитор **Л.Десятников**

В ролях: **В.Машков, М.Миронова, Л.Учанеишвили, А.Балуев, А.Краско, М.Башаров, М.Вассербаум, С.Юшкевич, Н.Колянканова, А.Самойленко, В.Стеклов, В.Кашпур, В.Головин**

«Скарабей Филмз», «Коминтерн», «Магнат», CDP Films при участии «СТВ»

Россия — Франция

2002

падает на отлично удобренную почву: смотрите, как сейчас скучно стало! Ведь народ грабят по-прежнему, и кардинальных улучшений в жизни пока не заметно, и сервилизм повылез откуда ни возьмись, словно и не было никакой перестройки... И региональные боссы источают такой елей, что смотреть тошно... Вы этого хотели, да? Получите вашу стабилизацию! И вспомните, как весело, интересно и бурно было при нас. Ведь были схватки боевые, да говорят, еще какие! Недаром помнит вся Россия П.П.Бородина (А.В.Коржакова, О.Н.Сосковца, Б.А.Березовского, В.А.Гусинского... да мало ли!). Так что перед нами своего рода «Старые песни о главном-4», на этот раз — уже про 90-е.

Для начала быстро разберемся с художественной частью, чтобы поскорее добраться до интересного; в художественной части ничего интересного нет. Даже если Лунгин делал картину без всякого заказа со стороны Березовского, у них и без того много общего: Лунгин, как и БАБ, обладает способностью внушать зрителю отменно либеральные идеи с помощью отменно тоталитарных, истинно советских клише. Но другого языка здешние массы и не разумеют! Пожалуй, в «Такси-блюзе» этих советских штампов было меньше, чем в прочих работах нашего героя (хотя и там Наталья Коляканова сыграла в лучших традициях отечественной бытовой комедии), но уже «Луна-парк» при всем космополитическом и античерносотенном пафосе был фильмом насквозь советским. Березовский всегда верит, что Бог на стороне больших батальонов, а потому предпочитает старый добрый Большой стиль. Именно по-советски выглядели все его выступления перед избирателями, именно любимцы советского зрителя получали его премию «Триумф», именно старыми советскими анекдотами тешит он сегодняшних своих интервьюеров, не забывая вставлять в речь типично итээровские и мэнээсовские словечки и постоянно напоминая о своих заслугах советского периода (прежде чем стать мореплавателем и героем, честно стал академиком — и только что не плотником). Он знает, что советская закваска в нас надолго. Потому и эксплуатирует сегодня еще один семидесятнический стереотип: раз в изгнании, да еще ссорится с властью — значит, диссидент. То есть святой. Вроде повидали мы уже диссидентов, послушали их речи, пронаблюдали в действии, а все еще верим, что святость есть отвращение к советской власти плюс равноудаление из страны.

Соответствующим образом действует и Лунгин — точно так же, как Березовский, помня о том, что перед ним совки и лохи. Стиль вполне адекватен материалу — уже хорошо. Это с коллегами по бизнесу можно говорить как с серьезными людьми, употребляя понятия и четко формулируя цели. А зрителя надо брать цитатами из нашего старого кино плюс парочкой остросовременных аллюзий на уровне подкусывания власти под одеялом (классический семидесятнический подход). Именно по этой причине фильм обречен на неуспех на Западе, кроме как на Брайтоне: вне советского контекста он совершенно беспомощен.

Значит, громоздим стереотипы времен зрелого социализма: сцена на пароходе а-ля «Жестокий романс», честный следователь из провинции, компания веселых друзей-однокашников (привет еще от «Коллег»), обаятельный и верный грузин а-ля молодой Кикабидзе... С грузином, кстати, не все так просто. Конечно, Леван Учанеишвили отработал классом повыше, чем Владимир Машков. Машков на должном уровне провел два-три эпизода (у доски с крокодилом, у Мусы в больнице, у себя на кладбище), а Учанеишвили ровен и неотразим почти все время. Но преувеличенных восторгов по поводу этой работы я не разделяю: Машкову было труднее — у него не было столь явного кинематографического образца, приходилось многое сочинять с нуля. Лунгинский же Ларри — собирательный образ грузина в российском кино; вспоминается не только Кикабидзе, но и Мгалоблишвили в «Формуле любви», и Гомиашвили в «Двенадцати стульях» — называю лишь самые очевидные аналогии. Цитат вообще много — как из семидесятнического кино, так и из раннеперестроечных фильмов (Лунгин отлично понимает, что перестроечные штампы, насаждавшиеся с истинно тоталитарным пафосом и рвением, лучше всего помнятся тем, кому сейчас за тридцать.) Ностальгия по 1986—1988 годам у населения крайне сильна: все до сих пор любят программу «Взгляд», эпоху первых кооперативов, радикальных послаблений и головокружительной смелости... все это еще до полного развала, до отпуска цен и окончательного перехода власти в руки мафии. Об этих временах и написаны

лучшие страницы романа Юлия Дубова «Большая пайка»... Но роман писался до изгнания Березовского, а теперь уже и самого Дубова, и задача у него была другая. Задача была — посмотреть, чем «новые русские» заплатили за свой взлет. Экранизация делалась с совершенно другими целями.

Кстати, именно в 80-е у счастливых обладателей видаков появилась возможность посмотреть «Однажды в Америке» — фильм, породивший бесчисленные подражания и точно так же отличающийся от экранизируемого романа Гарри Грея, как и «Олигарх» от «Большой пайки». «Олигарх» отсылает к шедевру Леоне на каждом шагу, но разница очевидна всякому беспристрастному зрителю, и не в одном только уровне дело. Леоне подчеркнул, вывел на первый план тему неизбежной расплаты, мотив перерождения молодой дружбы, едва намеченный у Грея (романный Лапша жалеет не столько о дружбе, сколько о собственных загубленных талантах и душевных качествах). Лунгин скомкал, почти убил тему распада дружеского круга, которая доминировала в «Большой пайке» и обеспечивала львиную долю ее обаяния. Кроме истории Виктора Сысоева, данной в крайне беглом пересказе, ничто не напоминает о расплате четырех друзей за внезапное обогащение. Тема другая: слом времен, смена типажей. Вспомните, кто грабил вас тогда, сравните с теми, кто грабит вас теперь, и почувствуйте разницу! Вопрос из серии «Что легче — килограмм железа или килограмм пуха?», то есть чисто лохотронский. Не сразу и сообразишь, что кило железа и кило пуха весят одинаково.

В этом смысле Машков, пожалуй, идеально выполняет поставленную задачу: свой хваленый мачизм он совершенно пригасил. Наоборот, перед нами тихоня, интеллигент, терпящий катастрофическую неудачу при первой же попытке сделать что-нибудь крутое (пароход на мель посадил). Вся сила — в интеллекте, в неотразимом шарме, в нежности, с равной щедростью изливаемой на женщин и мужчин. Слезы на глаза он вызывает с поразительной легкостью и, страшно сказать, почти всегда искренен — вон он трагически шепчет Виктору Сысоеву: «Ты дал *им* слово? И не можешь сказать *мне*? Уходи, Витя. Уходи». И это не грозное предупреждение мафиози, а оскорбленная, нежная душа отвергнутого любовника; и Виктор тут же ломается. Друзья гораздо нежнее друг с другом, чем с подругами (тем более что Наталья Коляканова в роли подруги Виктора лишена всякой сексапильности, а Муса вообще любит только жрать). Никакой жестокости нет в олигархе Маковском, никакого подчеркнутого мужчинства: в порыве гнева ударив по кнопке звонка в офисе, он тут же испуганно осматривает собственную хрупкую руку — не повредил ли. Более того, на протяжении картины Маковского дважды бьют (причем он и не думает сопротивляться за полной бессмысленностью таких попыток), один раз братки, другой раз менты, недвусмысленно олицетворяющие новую власть. Параллель выстраивается знатная: оба раза умный и деятельный полукровка избит наглым и завистливым быдлом! Как в хорошем, интеллигентном школьном фильме (в неинтеллигентном правильный отличник был отрицательным героем).

Наше старое кино Лунгину известно не понаслышке и не вприглядку — слава Богу, начинал как правоверный советский сценарист. Вовсе не ставлю ему это в вину: на фоне новорусского новодела все советское выглядит добротным и, по крайней мере, профессиональным. «Олигарх» — профессиональное кино, столь же убедительное, как и речи Бориса Березовского во время его карачаево-черкесской предвыборной кампании. В конце концов, Машков—Маковский тоже очень достоверен, когда с простой, слегка виноватой улыбкой говорит работягам: «Я сделал себя богатым человеком и теперь сделаю богатыми вас. Голосуйте за Ломова!» Во второй момент обхохочешься, но в первый — даже трогательно. Иной вопрос, что реальный Березовский подкупал своим откровенным цинизмом, он-то, в отличие от Гусинского, никогда не рядился в белые одежды. В Платоне Маковском цинизма нет ни на грош, и это уже серьезное упущение. На его большие глаза слишком часто наворачиваются скупые мужские слезы, он слишком сильно любит своих друзей и родину, слишком по-русски бесшабашен и алогичен и так по-честному не желает делиться с братками, что поневоле задаешь себе вопрос: может, они и впрямь все были святые, эти бывшие юные гении с межвузовских семинаров по экономике? Может, они и впрямь научились делать деньги из воздуха и Мавроди спас бы Россию, если бы ему не помешали, а Березовский, дай ему волю, вывел бы страну в мировые лидеры?

Только потом начинаешь понимать, что этот крайне обаятельный персонаж (на положительность которого работают решительно все советские примочки — лих, храбр, упрям, любвеобилен, друзей обнимает, к роскоши равнодушен, водку из горлышка пьет) чуть было не сделал президентом губернатора Николая Ломова, впоследствии главного злодея. На злодейский имидж Ломова работают уже перестроечные штампы, почти свинцовые по своей убедительности: толстый, развратный, жадный, завистливый, не любит евреев. Но ведь его, такого гнусного, Платон Маковский чуть не посадил на шею стране, специально телеканал под это дело купил! Правда, во время предвыборной кампании мы Ломова почти не видим, так что и отвращения он вызвать не успевает. Мы даже готовы поверить, что Платон все делает правильно. Отвратительность Ломова вылезает потом, когда он с олигархом ссорится из-за чистой ерунды (проигрывает на бильярде, обижается на «дурака»). Полагаю, тут отражены не столько отношения Березовского с Путиным, сколько недолгий роман Анатолия Быкова с покойным генералом Лебедем. На фоне Лебедя Быков многим казался ангелом в конце 90-х, но не надо забывать, кто оказал Лебедю решающую поддержку. Конечно, протеже олигархов становятся плохими, только когда выходят из-под олигархического влияния: слушался бы нас, так и был бы хорошим... Однако какая-то тут неувязочка, воля ваша. Ничего себе Платон, истинный любитель родины, мучительно тоскующий по ней в замке под Парижем! Продвигал откровенного монстра с вот такой недвусмысленно обкомовской будкой, народу его рекомендовал, а сам компромат исподтишка готовил на будущего народного избранника. Честными журналистами прикрывался, на панель их вывел (вообще, демонстрируемая в фильме пару раз программа канала ИТВ «В галстуке и без» — шедевр пародийного жанра, безвременно увядшего в России; Лунгин отлично понимает, чего на самом деле стоит журналистская свобода под олигархическим патронатом). И вы мне этого Платона предлагаете любить, в крайнем случае уважать? «Вон ступайте!» — как сказал железным голосом следователю Шмакову отвратительный гэбист Корецкий (А. Балуев).

С Корецким тоже выходит определенная неувязка. Роскошны его демагогические монологи — разумеется, шитые белыми нитками (сценарий-то Бородянский писал), но они ведь рассчитаны на обывателя, в крайнем случае бывшего мэнээса, а потому схаваются. Вот он называет себя потомственным дворянином и говорит, что десять поколений его предков служили Отечеству при всех режимах. Узнаете? На таких фельетонных гэгах строится весь рисунок роли. Однако видеть в Маковском альтернативу Корецкому, принципиального борца с ним — увольте. Когда прижало, преспокойненько с ним сотрудничал и, более того, под ним ходил. Но не ищите логики или тем более принципиальности в поступках Платона: предлагается все проглотить под соусом из необъятной харизмы — герою равно сочувствуешь, борется ли он с чекистом или, кривясь от омерзения, идет на его условия. Вот он купил мороженое и аппетитно откусил: «Научились наконец делать!» Вот секунду спустя то же мороженое с отвращением выбросил в окно: тьфу, какая гадость! Ну что тут скажешь? Научились делать гадость! Полагаю, этот вывод и есть главное следствие как из нехитрого силлогизма с мороженым, так и из всего произведения Павла Лунгина.

Пару раз мне вспомнилась пафосная фраза Писарева: «Не имея возможности показать нам, как живет и действует Базаров, Тургенев показал нам, как он умирает». Тургенев, положим, имел все возможности показать, как живет Базаров; не в цензуре было дело (едва ли Базаров был задуман заговорщиком — он лягушек резал). Иван Сергеевич попросту не знал, как проводит время демократическая молодежь во время учебного семестра, да и скучно ему это было. Лунгин избегает показывать собственно олигархическую деятельность Платона Маковского в силу иных причин. Замечали ли вы, что новый русский язык старается обходиться без существительных, даже там, где глаголы сильного управления, казалось бы, императивно требуют зависимого слова? Я проплатил, он привез, мы отгрузили, скажите там Вовану, чтобы проконтролировал, — глаголы есть, объекты отсутствуют. Выражения «работать в фирме» и «заниматься бизнесом», столь модные в середине 90-х, тоже ведь ничего не значат: работаю на работе, занимаюсь занятиями... Как говорит в фильме вор в законе Ахмед Ташкентский, «решаю вопросы». Конкретизировать нельзя. Не имея возмож-

ности показать нам, как живет и действует Маковский, Лунгин показывает нам, как он занимается любовью, обедает, острит и дает интервью. Потому что показ собственно *работы* олигарха навеки погубил бы его позитивный имидж. Мы же знаем, что в этой работе Маковский и его великий прототип отнюдь не руководствовались моральными принципами. Что касается «гениальных схем», которые в фильме, в романе и в реальности придумывает главный олигарх, они больше напоминают эстрадные репризы и решительно ничего не проясняют в источниках обогащения олигархата. Или нет — проясняют. Олигархи разбогатели, потому что они умные, а все вокруг дураки. К этой мысли Лунгин подводит зрителя ненавязчиво, но уверенно.

Не знаю, возможно ли в России легальное обогащение в березовских масштабах. Один темпераментный экономический журналист клялся мне всем святым, что схемы Березовского были абсолютно законны. Охотно верю, особенно если учесть, что закон в России традиционно щеляст. Однако вся бурная экономическая деятельность Березовского, законная или незаконная, служила единственной цели — росту его империи. Так же обстоит дело и с Платоном Маковским. На все остальное олигарху глубоко наплевать, но такой олигарх Лунгина не устраивает. Ему подавай преобразователя Вселенной.

При желании — но только при очень большом желании! — из картины можно вытащить и еще один вывод: вот, значит, лицо Машкова в финальном кадре. Вот финальный красный титр: «Олигарх». К этому он, стало быть, пришел. В свое время барина, бонвивана, преуспевающего советского драматурга Галича (несколько раз упоминавшегося в фильме) укрупнил, до хруста выпрямил талант, превративший сентиментального конформиста в трагического бунтаря. У олигархов особый талант, он тоже укрупняет и выпрямляет своего носителя. Был обычный советский мэнээс, балагур, склонный к компромиссам, храбрый, но заурядный, умный, но легковесный. Теперь он заработал большие деньги. Прошел через нечеловеческие испытания. И вот он какой стал, вот она, русская олигархическая гвардия, первое поколение отечественного дикого бизнеса. Если кто уцелел, конечно. Вот они — ни черта уже не боящиеся, более крутые, чем сами воры в законе, покровительствовавшие им когда-то. Воры давно прогнили, у них один принцип — умри ты сегодня, а я завтра. У олигархов принципы есть. Их выковал капитализм, закалила прослушка, облагородило общение с творцами.

Увы, и в это не верится. Ибо все друзья Платона, олигархи классом помельче, от больших денег и рисков не только не усовершенствовались духовно, но расползлись в кисель прежде времени. И все предали, все, кроме верного Ларри. Однако и верный Ларри утратил половину юного обаяния, нечто волчье поселилось в нем. Тут Учанеишвили отлично сработал: ничего не осталось, кроме ненависти. Если это и есть истинный итог философских блужданий и титанической борьбы, то, воля ваша, всего этого можно достичь без всякого ущерба для родины. Без воровства, убийств и связей с Кремлем.

Особенно грамотно проработал Лунгин расстановку персонажей... А впрочем, за него в этом смысле поработала действительность: ну нет никакой альтернативы Платону и Ларри! Ни в одной сфере русской жизни не найдется персонаж, который мог бы хоть отдаленно и приблизительно с ними конкурировать. Перефразируя классика: «Какой матерый человечище! Кого в России можно поставить рядом с ним? Некого!» Примерно по тому же принципу делались в советское время фильмы о Ленине: все окружение героя подбиралось так, чтобы центральный персонаж — разумеется, простой и контактный — все-таки возвышался над средой на три головы. Хоть «Ленина в Октябре» вспомните, хоть «Кремлевские куранты»: враги сплошь отвратительны, друзья сплошь прекрасны, но мелковаты, власть, которую свергают большевики, слаба и растленна. Еще мелькает где-то творческая интеллигенция, прекраснодушная и слабонервная, но она мигом смекает, где реальная сила, и торжественно примыкает к ней. В фильме Лунгина роль творческой интеллигенции играет «special guest» Лион Измайлов, персонифицирующий нравы прикормленных творцов: пьет, кушает и униженно благодарит за внимание к нашей культуре. Удивительно, что Измайлова уговорили сыграть столь унизительную роль, а впрочем, кто же, как не он, играл ее все эти годы? Хазанов и иже с ним брезгливо

вспоминали, как им приходилось выступать в качестве дежурного блюда на кремлевских обедах-концертах. А что ж, господа, проделывать то же самое на новорусских банкетах было приятнее? Свободой сильнее пахло? Или икрой?

Вот и получается, что в 90-е годы самым положительным, ярким, достойным подражания героем был олигарх. Конечно, ерепенился по окраинам страны какой-то рабочий класс... какие-то шахтеры, подкармливаемые каким-то градоначальником, стучали касками на мосту... В кадре у Лунгина один раз даже появляются пролетарии, доверчиво слушающие олигарха, кивающие и переглядывающиеся. «Густо, мол, говорит, прост, как правда». Да и задумаемся всерьез: кто был лучше Березовского с Гусинским? Энергичнее, умнее, ярче, храбрее, наконец? Может быть, свободная пресса? Ай, не смешите, в фильме Лунгина свободная пресса только и ждет, как бы лечь под олигарха, и в конце концов буквально достигает своей цели, отдаваясь ему в скромной квартирке на полу. Может, народ? Да народ до такой степени дал себя одурить, что на Украине за тех самых олигархов акции и проводит (Тимошенко — это же киевский Березовский в юбке, да еще и в более привлекательной оболочке), а в России на митингах в защиту НТВ плечом к плечу стоял, искренне веря, что способствует свободе слова! И невдомек ему было, что участвует он в гигантской провокации, хорошо бы с жертвами (тут же святого слепили бы из каждого, кого милиция дубинкой ударила). Про интеллигенцию, особенно творческую, говорить мне не надо. Про кремлевскую публику — тоже. А уж какая из коммунистов альтернатива Маковскому—Гусинскому—Березовскому — тем более лучше не вспоминать, поскольку девять десятых коммунистических воротил брали деньги у «преступного режима» и ни на секунду не верили в собственные идеалы. Объективная картинка? Не было в 90-е годы другого героя! Но это мы с вами понимаем, что во времена тотального развала правых и благородных попросту нет; стандартный зритель, воспитанный пропагандистскими штампами дряхлеющей империи, думает, что раз все вокруг героя плохи, то он попросту обязан быть хорошим. Не может же быть, чтобы никто не был хорош! Есть, конечно, положительный следователь из народа, но ведь и он берет сторону олигарха, в чем нет вовсе никакой исторической правды и даже сюжетной логики, а художественная убедительность налицо! Потому что враги Маковского показались ему хуже, чем сам Маковский.

Короля играет свита. С этой ролью она справляется превосходно. Почти не показывая героя (Маковский проводит на экране едва ли треть экранного времени), наглядно демонстрируя омерзительность его противников и жертв, Лунгин по-советски добился своего: Машкову, собственно, и играть ничего не надо. Он хорош уже по умолчанию.

А что вы хотите? Юлий Дубов, писатель очень талантливый и человек быстрого ума, в одном из интервью заметил: Березовский — это катализатор, незаменимый ускоритель всех процессов, к которым он причастен. И невдомек зрителю «Олигарха», что по милости истории Березовский катализировал процессы распада и деградации, причем делал это с явным забвением законов физики. То есть несколько переускорился и вылетел за пределы системы. Он и в 30-е годы непременно ускорял бы процесс строительства социализма и стал бы первой жертвой репрессий, поскольку тоже переускорился бы, вместо социализма начав строить дикий капитализм. Олигарх вообще выбивается из любой системы. Он обречен избавиться от друзей, лишиться покровителей и в конечном итоге покинуть страну, потому что никогда не может остановиться. Как тот джинн в повести Стругацких, который был создан мгновенно удовлетворять все свои потребности и оглушительно лопнул на полигоне, высосав из окружающих несколько тысяч золотых коронок, сотню часов и все наличные деньги.

«Понедельник начинается в субботу» имеет подзаголовок: «Сказка для младших научных сотрудников старшего возраста». Жаль, что Березовский в том возрасте и статусе читал другие книжки.

Ну и последнее. О любви олигарха к родине. О том, как он тоскует во Франции, смотря РТР и ОРТ.

Однажды я спросил Андрея Синявского, который знал фольклор как мало кто: почему во всех славянских мифологиях появление вампира вызывает такой ужас? Вот приходит, допустим, член семьи, любимый прадед. Вместо того чтобы радоваться, все его боятся. Ликовать надо — воскрес!

И Синявский мне в своей серьезно-иронической манере пояснил: но ведь они знают, что восставший покойник способен жить только за счет живых! Сосать кровь — форма его существования, и сосет он ее именно с любовью, с поцелуем! Он любит своих родных — и потому пьет из них кровь, это единственно доступный ему вид любви!

И в этом смысле олигархи, бесспорно, любят свою родину. Они не в силах любить ее иначе. Возможно, это их трагедия. Но мне все-таки кажется, что жалко в этой ситуации не их.

Мне не так уж важно, законны или незаконны были схемы Гусинского—Березовского—Ходорковского—Смоленского—Маковского. Мне важно, что в результате действия этих схем не создавались ни материальные, ни духовные ценности, а огромная часть страны вела призрачное, виртуальное существование, развращаясь до предела морального падения. И все это время говорила о своей любви к родине.

Мне не важно также, хороши или плохи противники упомянутых героев прошедшего времени. Никакой Путин и окружающая его мерзость не заставят меня любить тех, из-за кого я в собственной стране чувствовал себя безнадежно чужим все это время. Я готов любоваться Березовским издали, как любуются смерчем, но тосковать по нему — увольте.

Вся эта эпоха была как паленая водка из горлышка — любимый лейтмотив лунгинского фильма. Лихо, быстро, крепко, по башке ударяет.

Но как потом выворачивает! И как голова болит!

ПОСЛЕСЛОВИЕ

ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ

Когда березы были большими

Я не кинокритик, поэтому, когда «ИК» неожиданно обратилось ко мне с предложением написать рецензию на «Олигарха», понял свою задачу в двух смыслах.

Во-первых, взгляд на фильм обыкновенного зрителя.

Во-вторых, взгляд политического журналиста на реальную историю Березовского и то, как она отражена в фильме о нем.

Академик Королев и член-кор Березовский

«Олигарх» навязчиво старается копировать «Гражданина Кейна» — историю жизни олигарха, собранную по кускам после его смерти. Разница между этими картинами в том, что «Кейн» — драма, которая определяется внутренней логикой характера героя, «Олигарх» — перечисление баек, которые просто механически следуют за всем известными политическими скандалами 1992—2002 годов. Лунгин, как видно, хотел бы снять свой вариант «Кейна», но, как в старом анекдоте, сколько ни собирай пылесос, все равно получается пулемет — нормальный соцреалистический «производственный фильм».

В каком-то смысле «Олигарх» вообще музей истории советского кино, при-

чем «экспонаты» в этом музее далеко не самые плохие. Гонка на теплоходах — помесь «Жестокого романса» и «Волги-Волги». Молодой Платон в первых эпизодах (поездка в зимнюю школу-семинар) вдруг смахивает на Баталова, эдакая помесь Гоши («Москва слезам не верит») и физика Гусева («Девять дней одного года»).

Но больше всего «Олигарх» похож на «Укрощение огня». Оно и немудрено — две истории про олигарха советского и постсоветского, две истории большой карьеры «интеллигента-волка». Совпадают — почти текстуально — даже отдельные эпизоды. Сказка про сына Платона, которого он случайно узнает при свидании с любимой, — та же байка в «Укрощении огня». «Укрощение» (сцена, где Башкирцев с пафосом толкает тост «за нас, за нашу партию, за наш прекрасный народ») узнается и в тосте Платона — тоже «за нас», с тем же пафосом, правда, без партии и прекрасного народа (кому они сейчас нужны?!), зато с бодрой беготней, невозможной для обвешанного златыми звездами Генерального конструктора.

Что ж, сравнение с классикой советского кино, с киноэпопеей, снятой вполне профессионально (хотя и профессионально лживо тоже), мне представляется очень высокой оценкой. «Олигарх», хоть и совсем уж не эпопея, но фильм тоже вполне профессиональный. Впрочем, меньшего от Лунгина и ждать было бы странно. У меня как у зрителя не возникло никаких сомнений в его абсолютном профессионализме — немного, как мне кажется, старомодном, немного скучноватом, но, что называется, «крепком» (это вам не «Антикиллер», к примеру). С учетом этого обстоятельства, этой исходной высокой планки, взятой фильмом, я и прошу воспринимать мои критические соображения.

Что касается Машкова, то вполне естественно после вора играть олигарха. Но вора он играл смачно и свободно, а олигарха — как будто на довольно коротком поводке и с полным фужером, стоящим на голове. Я, конечно, точно не знаю, на деньги этого олигарха снимался фильм или на какие-то другие, но, судя по всему, бедняга Машков боится обидеть нежную душу своего реального героя, он из кожи вон лезет, чтобы «сделать ему красиво».

Еще о художественных особенностях фильма. Ну, вот коронный номер Лунгина — вечный и вечно горячий рассказ о русском антисемитизме (или, что действует еще сильнее, намек на этот антисемитизм). И «вечный враг» Платона, генерал-дворянин-кагэбэшник-взяточник Корецкий, и кандидат в президенты Коля Ломов (странноватый вариант генерала Лебедя), оба в самые кульминационные моменты клацают зубами на еврейское происхождение бедняги олигарха. Обычно разговоры «про это» («Такси-блюз», «Луна-парк») у Лунгина получались действительно живыми. На сей раз даже любимый прием не помогает — выглядит дохло. «Не верю!» А почему, собственно? Антисемитов среди начальников точно хватает, а для Борис Абрамыча (как и для Лунгина, как для меня, как для любого из моих соплеменников) его происхождение — вполне больной пунктик, так что можно было бы сделать очень даже вкусно. Не удалось, не сделалось — все ключевые слова и жесты имеются, а эффекта нет.

Дальше перетирать «художественную ткань» фильма я не берусь — честно говоря, просто потому, что нащупываю ее (не в обиду авторам фильма будет сказано) все-таки с большим трудом.

Свободный вор в царстве совков

Переходим ко второй части программы: «Борис Березовский и его жизнь, запечатленные со слов его подчиненного».

Конечно, Платон — не совсем уж один только БАБ. Внешне Машков больше похож все-таки не на Борис Абрамыча, а на Романа Абрамовича, подробности его киножизни отчасти напоминают и геройский путь Гусинского. И все-таки «Большая пайка» написана замом Березовского Ю.Дубовым, конечно же, про шефа и только про шефа (и если и не для шефа, то уж точно написано так, чтоб не обидеть шефа).

Сама по себе идея снять фильм (сериал) про самое модное и интересное явление современной России, про олигархов, абсолютно правильна. Но хорошо бы снимать этот фильм не на деньги самих этих олигархов и не про такого политического олигарха, как БАБ. И если я не уверен, что деньги БАБа прямо или косвенно вложены в «Олигарха», то роковая роль второго обстоятельства никаких

сомнений не вызывает. В истории жизни БАБа огромную роль играют такие люди (и он сыграл огромную роль в жизни таких людей), как Ельцин Б.Н., Путин В.В., Дьяченко Т.Б., Волошин А.В., Чубайс А.Б., Коржаков В.В., Абрамович Р.А. Понятно, что так можно уверенно перечислять весь «who is who in Russia». Понятно и то, что правду о жизни и удивительных приключениях этих людей сказать, написать, тем более снять невозможно, нечего и дергаться. Поэтому, чтобы снять, ну не «честный», так хоть правдоподобный фильм на эту тему, надо выбрать какого-то провинциального олигарха из условной области — и вперед! Вот тут мог бы быть настоящий большой успех... Но вернемся к нашим играм.

Итак, г-н БАБ. Как сказал бы Маяковский, «я миллиардер, этим и интересен». Об этом и снимайте.

Надо сказать правду, «Олигарх» в основном об этом и снят. Автор не пошел по легкому пути охотничьих рассказов о «прекрасных незнакомках» и других всем известных подробностях жизни БАБа из глянцевых журналов. Но всерьез раскрыть «секрет фирмы» удалось не больше, чем в «Укрощении» раскрыть секрет фирмы Королева. В «Укрощении» не сказано (и не могло быть тогда сказано) ни об аресте Генерального, ни о роли Берии в создании его КБ, ни о зверской конкуренции с другими конструкторами, да, честно говоря, ни о чем реально серьезном не сказано. Есть лишь так — общий «марш энтузиастов». Примерно по той же логике сделан и «Олигарх».

Из «Олигарха» вы не узнаете о том, как БАБ вдруг «получил» компанию «Сибнефть». Не узнаете о его роли в избирательной кампании-1996. Не узнаете о его роли в кампании Путина, в чеченской войне, о его дружбе-войне с Гусинским. Впрочем, перечислять все, что там не сказано, так же глупо, как перечислять важных знакомых БАБа, которые там не показаны. Зато вы узнаете упоительные подробности о том, как у него в Кремле вымогают взятку в 10 миллионов долларов наличными (эти «наличные» весят примерно тонну), как он без всякой поддержки Кремля, напротив, вопреки воле Кремля берет вот так и покупает себе телеканал, как он ведет избирательную кампанию «независимого кандидата» в президенты (увидел БАБ его в Париже по ТВ — он ему понравился, хотя имени его он не запомнил — и стал вести его кампанию) и т.д. и т.п. Конечно же, все это обсуждать даже не смешно.

Впрочем, фильм не диссертация. Он и не должен перечислять все эти подробности. Но он должен дать ответ на другой вопрос: как, почему, в силу каких личных качеств доктор наук стал миллиардером? И здесь сделана попытка сказать некоторую полуправду.

Основная идея «Большой пайки», «Олигарха» и всех интервью самого БАБа — рассказ о его духовной свободе (в переводе на современный — «отмороженности»). Он абсолютно раскованный, физически, морально и интеллектуально бесстрашный, абсолютно свободный человек, он и подобные ему — первые свободные люди в несвободном, только освобождающемся обществе. Отсюда его успех у мужчин и женщин. Поэтому он как человек самодостаточный и свободный и от дедушки, и от бабушки, и от воров в законе, и от чиновников, и от президентов ушел, живет по своим законам, им самим над собой поставленным. БАБ при этом как будто и не идеализирует себя, с удовольствием бравирует, так же абсолютно свободно режет правду про себя, любимого: да, я абсолютно невозможный человек, абсолютный эгоист, абсолютный эгоцентрик. Вольный корсар, конкистадор эпохи первоначального накопления. И в этом качестве я сталкиваюсь с жесткой и регидной госмашиной, бьюсь с ней и... посмотрим еще, кто кого!

Открытый финал фильма.

Самый аморальный

В рассказах о «свободном мужчине Березовском» есть большая правда, большая ложь и, что самое обидное, очень большое упрощение.

Большая правда в том, что отношения БАБа и государства всегда были далеки от полной гармонии.

Большая ложь в том, что он изображен каким-то идеалистом, почти Дон Кихотом, штурмующим мрачные мельницы государства, мельницы, перемалывающие свободных людей. В крайнем случае, он — Остап Бендер, говоривший

о себе: «Вот навалился класс-гегемон на миллионера-одиночку». Ну а класс-то гегемон — это же, очевидно, не пролетарии какие-нибудь, а Его Величество Бюрократия.

Большое упрощение в том, что БАБ — не враг государства, не слуга государства. У них вообще были другие отношения.

Сила БАБа (как и многих других русских олигархов) была, действительно, в его абсолютной свободе — абсолютной свободе от «поповской выдумки, называемой «моралью». В своем полном аморализме он впадал уже почти в инфантилизм — «вы во всем неповинны, как дети». БАБ (и ему подобные) просто не знает, что есть понятия «хорошо» и «плохо». Вкусно — невкусно, опасно — безопасно, дорого — дешево, смешно — несмешно, красиво — уродливо, успешно — безуспешно — это все в его системе координат есть. Хорошо — плохо, правильно — неправильно, морально — аморально просто отсутствуют «по факту».

Это и есть первая особенность русского капитализма — его отцы-основатели знать не знали буржуазно-ханжескую мораль. Великий Макс Вебер написал, как известно, «Протестантскую этику и дух капитализма». Там он объяснял, что капитализм построен вовсе не на одном стремлении к голой наживе, как думал геноссе Маркс. С таким неограниченным стремлением хорошо заниматься кидняппингом и наркоторговлей, но серьезный бизнес, тем более производство, так не создашь. Капитализм же построен на вполне определенных религиозно-этических принципах, полнее всего выраженных в протестантской религии, — отсюда и США как столица мирового капитализма. По крайней мере, так было в XIX веке, когда капитализм зарождался. Паршивая экология мира сильно изменила капитализм, но отчасти старые гены еще работают.

Сегодня должен найтись какой-то социолог, который напишет «Атеизм и дух русского капитализма». Русские олигархи — эти еврейские научники, кавказские «законники», экс-комсомольские работники, отставные чекисты и «крепкие хозяйственники», обвешанные крестами, что твои Георгиевские кавалеры, понастроившие церквей больше, чем казино и бань, — абсолютные атеисты. И опыт построения капитализма без Бога, без всякой религии, без всякой традиции, без всякого ханжества, без малых намеков на «буржуазные добродетели» — довольно уникальный русский опыт.

Интересно при этом не то, какое безобразие получилось, а то, что и при таких аморальных принципах наш капитализм не выродился в голое разграбление, а оказался большой созидательной силой (ну, скажем условно, на триллион баксов разграбили, но миллиардов на пятьдесят создали новых ценностей). Это отдельный и интересный вопрос: как же на таком нравственном фундаменте можно строить что-то, кроме малины? Может быть, дело в том, что не мы сами себе создаем законы капитализма, а уже существующий мировой капитализм диктует свои «волчьи» законы — прозрачность финансовых потоков, соблюдение прав миноритарных акционеров, решение вопросов в судах, в общем, насоздавали, понимаешь, законов, по той самой «протестантской этике»... Может быть, и наши люди понемногу начинают подстраиваться (внешне, конечно же, внешне!) под «их мир», а что делать? С волками жить, по-волчьи выть! В любом случае, этот вопрос выходит за рамки данной статьи. Я могу его лишь обозначить — и пойти дальше.

БАБ отличался от своих коллег не просто большей болтливостью, той наклонностью к резонерству и нарциссизму, благодаря которой он с утра до вечера транслирует свой цинизм, торгует своим воинствующим цинизмом оптом и в розницу — распродажа по рождественским ценам круглый год. Православный гражданин Израиля, либерал — покровитель Проханова, русский государственник — лучший друг Удугова... Но БАБ не только кокетничает, он и вправду циничнее и аморальнее всех своих коллег. Он — та воровка, которая, действительно, «никогда не станет прачкой». И руки даже макать в корыто не станет, посчитает — «западло».

БАБ — разрушитель в чистом виде, разрушитель sui generis. Он лидер и символ целого этапа русской истории, он сыграл огромную роль на этом этапе, этапе крушения. Ни на чем, кроме торговли воздухом, он, в принципе, делать деньги не мог и не хотел. Да, абсолютная аморальность — таков был главный моральный капитал БАБа. В нужный момент (приватизация) и в нужном месте

(Кремль) он сумел этот моральный капитал конвертировать в один миллиард долларов (минимум).

Приватизатор приватизаторов

В «Олигархе» есть сцена, где Платон объясняет свой бизнес. Что-то вроде: «Все друг другу должны, я беру у одного — отдаю другому, тот третьему... и так деньги описывают полный круг, в конце концов все остаются при своих, никто никому на самом деле не должен (как и в самом начале), но в течение всего этого времени я кручу деньги за малый процент — вот так оно и набегает». Весь этот словесный понос, на самом деле точно выражает профессию БАБа. Он — наперсточник.

Да, он крутил руками, крутил в этих руках деньги — только совсем не в том смысле. Он «на пальцах» крутил мозги сначала одному генералу-денщику, который парил в бане Большого Папу, потом он крутил мозги дочке Папы, которая в свое время зачем-то окончила факультет прикладной математики МГУ и заработала там комплекс большого уважения к умным людям. А кто может быть умнее доктора наук (не доктора — член-кора!), да к тому же еврея, да к тому же с впивающимся («распутинским») взглядом, да к тому же (финиш!) специалиста по «системному анализу». Так перед безумными глазами людей, гонявших казенные деньги простыми самосвалами и не знавших, где же толком эти деньги вываливать, вдруг возник великий комбинатор, возникли знаменитые «схемы» Березовского. Схемы увода (и «развода») казенных денег, а потом уж и не казенных, а вообще не поймешь каких...

Патент на изобретение этих «схем» принес Борис Абрамычу куда больше денег, чем американскому физику патент на изобретение новой схемы какого-нибудь микропроцессора. Ну что ж, у них одна экономика, у нас — другая. Но микро- и макросхемы нужны всем. И кто сказал, что наша коррупция не наукоемка, что фундаментальная наука в России умерла?! А «системный анализ»? Он-то как раз в эти годы взлетел на невиданную высоту.

БАБу принадлежит научная формулировка последовательности основных этапов приватизации приватизации. «Сначала приватизируются прибыли, затем доходы, а в конце — производство». Правда, чем ближе к концу, тем больше он уставал. Как правило, после первого этапа приватизации, когда нефтяные сливки были слизаны, ему уже было скучно и он переходил к новому объекту.

Впрочем, самый главный закон номенклатурного капитализма за сто пятьдесят лет до БАБа сформулировал Маркс. «Государство становится частной собственностью бюрократии». БАБ лишь слегка развернул эту схему, добавил в нее свой этап, снял с этого этапа свою маржу. А именно: он сам приватизировал определенные отряды бюрократии, начиная с подножия трона и ниже. Он никогда не вкладывал деньги в производство — он всегда вкладывал деньги (и интеллектуальные усилия) в «производство владельцев производства», попросту говоря — вкладывал деньги и усилия в подкуп менеджеров, начиная с Кремля и кончая менеджерами какого-нибудь «Аэрофлота». Это и позволяло ему становиться реальным собственником — собственником не всякой там металлической требухи (скажем, тех же несчастных самолетов), а собственником финансовых потоков! В полном соответствии со своей схемой приватизации он приватизировал тех, кто приватизировал производство, и в результате оказывался собственником чистой прибыли, оставляя все другое... в стороне. Если взять пример из другой любимой БАБом сферы: любовник приватизирует только часть женщины, часть, дающую ему все удовольствия. Болезни же, заботы, детей, «женские дни», прочую подгорелую кашу он великодушно оставляет «формальному мужу». Оставляет он мужу и возможность иметь семью, детей. БАБ точно так поступал с производством, а потенциально готов был так поступить и со всей Россией.

Вот так и закрутилась мельница, так и завертелись колесики, так и затикали часики БАБа — схема в схеме, приватизация в приватизации. Схема приватизации накладывалась на схемы увода денег, эти схемы накладывались на схемы «разводок», на схемы приватизации Березовским самой номенклатуры. И возникала — не в воспаленном мозгу математика, а в суровой реальности —

величественная картина нефти, текущей с Омского НПЗ в швейцарские банки, сливающейся с доходами от «Аэрофлота» и от рекламы на ОРТ и... и... и... а в образовавшейся в итоге могучей реке купались Кремль, Барвиха, ОРТ, шато в Ницце, война в Чечне, избирательные кампании, журналистский пафос Минкина, малиновый колокольный звон, любовники Очень Влиятельной Дамы, девушки из модельных агентств, «Господин Гексоген», прослушки, компроматы, премия выдающимся ученым и писателям, просвещенный консерватизм одного знаменитого режиссера — никологорского дворянина, либеральный патриотизм Леонтьева, капельница Кремлевской больницы, «Независимая газета», сгоревшая квартира, перешедшая Примакову, бас Лебедя, очки Кириенко, кожанка Невзорова, юмор Черномырдина, амбиции и страх Гусинского, мемуары Ельцина, голосования в Думе и прочая, и прочая, и прочая... Все это целиком или частями, комплексами, кварками, молекулами входило в его бесконечные схемы.

Таков был наш олигарх, ученый-еврей, придворный банкир, гений схем, гигант мысли, отец русской демократии и особа, приближенная к императору. Таким был член-кор Березовский, приватизатор империи, созданной генералиссимусом Сталиным, академиками Королевым и Курчатовым. Нефть, которую Башкирцев сжигал в своих ракетах, Платон прожигал в своих казино. И кто из них был более не прав, кто больше навредил экологии – кто скажет?

Finita la comedia

И вдруг все рухнуло. Не из-за интриг врагов. Не из-за ошибки в схемах. Не из-за его, БАБа, смелости (трусости) физической и духовной. Не из-за мирового финансово-политического кризиса. Не из-за покушений киллеров на БАБа.

А потому, что Ельцин Б.Н. ушел в отставку, Дьяченко Т.Б. была разжалована из дочери Президента России в дочь первого президента России. И всё. И все безошибочные, математически выверенные схемы покривились, запутались, затрещали. А гениальные способности? О, они вдруг оказались совсем не гениальными! В самом деле, надо ли быть гением, чтобы «разруливать вопросы», зная «волшебное слово», точнее, волшебный телефонный номер? Нет, совсем даже не надо. И если с утратой того самого номера все схемы вдруг повалились, то были ли схемы такие уж гениальные?..

Да, БАБ был незаменим на своем этапе. Согласно его схеме приватизации, он был героем этапа «приватизации чистой прибыли». Он был чемпионом в одном виде спорта — купании в финансовых потоках. Но сколь ни велика Россия, а разграбили ее довольно быстро. Настали новые этапы — та же приватизация доходов, а затем уж и производства. «Другие придут, сменив уют на риск и неповторимый труд, пройдут тобой не пройденный маршрут». Другие пришли — Потанин, Ходорковский, даже ученик самого Бориса Абра́мовича — Роман Абрамо́вич. Они оказались способны приватизировать не только потоки, но и истоки этих потоков, не только чистую прибыль, но и абсолютно неинтересное БАБу производство. Для БАБа на этом этапе места не осталось. Корм изменился — в дело пошли мясо, овощи... БАБ же привык питаться только чистыми сливками — под это у него перестроилась вся пищеварительная система. А сливки — с уходом Татьяны Борисовны — кончились.

А Путин, что ж? Он не друг БАБа, не враг БАБа. Просто — зачем же ему БАБ? Разбираться с казенными деньгами много любителей, один другого стоит, приватизировать новую власть тоже найдется кому. Так что пусть БАБ отдохнет, хотя бы пусть встанет в общую очередь. Вот и вся недолга. Ну-с, а дальше разразился понятный конфликт. Я вам не нужен, В.В.? Но вы-то мне позарез нужны! В общем: «Меня не любишь, но люблю я! Так бойся же любви моей!» Не обошлось и без пошлых намеков на то, что я вас сотворил из своего ребра — вот пощупайте шов, и т.д. Итог известен.

И в утешение остались — Большой Мешок, лондонское имение, куда можно выписать Проханова на вечерок поплясать, да «Олигарх». Так и произошло укрощение строптивого олигарха.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

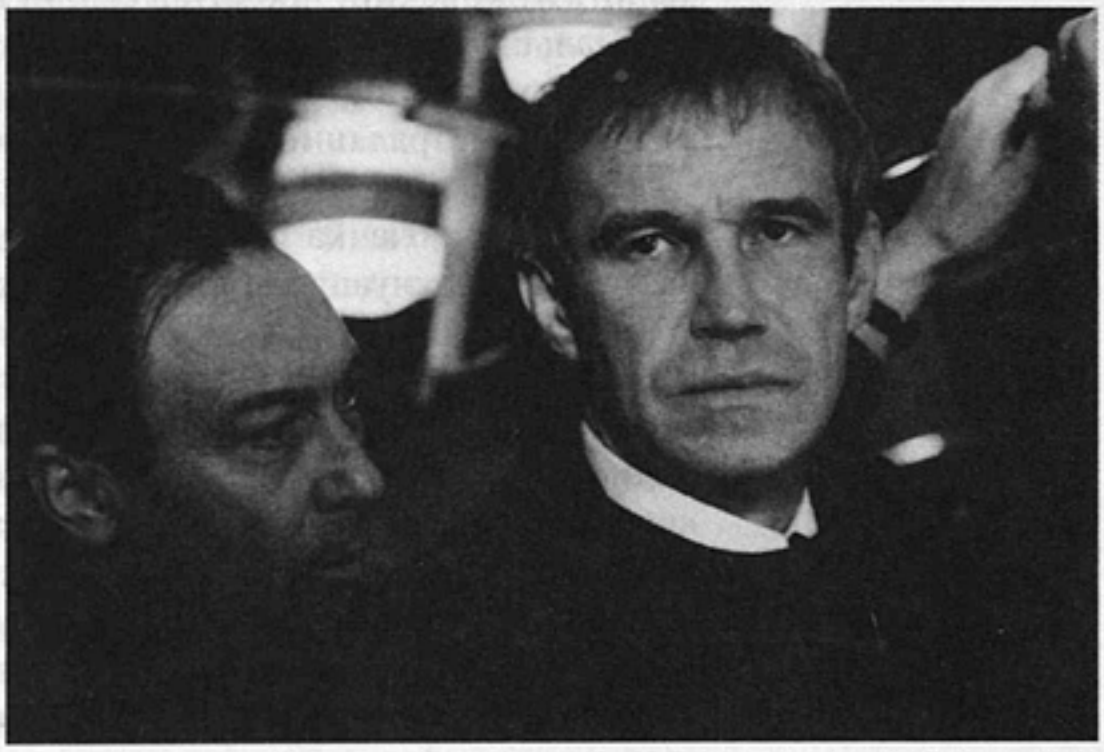
Чувства и чувствительность

Просыпайтесь, мужчина!
Финальная реплика в фильме «Любовник»

Да, кино получилось, в принципе, мужское. А значит, главная героиня — женщина. В последних кадрах мужчина (О.Янковский), измученный перестановкой акцентов в прошедшей семейной жизни, засыпает навсегда в пустом обмороженном трамвае. Сюжет — практически анекдот из разряда «вернулся муж из командировки», только с летальным исходом. Недаром его придумал сценарист Г.Островский, известный сочинением не только кино-, но и телесценариев. Подобные истории наверняка встречались уже и в кухонных дискуссиях Валерия Комиссарова. Но разыгран бродячий бытовой сюжет практически как трагедия. Недаром фильм снял режиссер, не слишком торопившийся выпускать новое кино «в духе времени». Хотя, как мне кажется, именно Тодоровскому этот дух удалось передать — возможно, потому, что, в отличие от генерации нашего «нового глянцевого кино», он совершенно не стремился быть модным и прогрессивным. Он взял вневременной сюжет из жизни «немодной» социально-возрастной группы. Однако эта группа и является носителем буржуазных ценностей, а вовсе не молодые да ранние, которым как раз сам бог велел бунтовать против буржуазности.

Крупно, панорамно показанный «мелкий» быт и укрупненный до безбытной экзистенциальной драмы «случай из жизни» складываются в семейный ребус в традициях Бергмана. Драма героев, не имеющая никакого отношения к тебе лично, оказывается неожиданно близкой.

Все начинается с точки в конце истории. Мы узнаем об измене и о том, что уже ничего нельзя изменить.



«Любовник»
Автор сценария **Г.Островский**
Режиссер **В.Тодоровский**
Оператор **С.Михальчук**
Художник **В.Гудилин**
Композитор **А.Айги**
Звукооператор **С.Чупров**
В ролях: **О.Янковский, С.Гармаш, А.Смирнов, В.Воронкова и другие**
«Рекун-кино», РТР
Россия
2002

Главная героиня умирает в первых кадрах картины, и зритель так никогда и не увидит лица этой роковой (роковой ли?) женщины. Все очень просто и непонятно.

Муж, сидя за письменным столом, томно разминает шею — голова побаливает. Ремонтный рабочий гулко, с нежилым эхом в наполовину разоренной квартире требует: «Хозяйка, я за краской...» И вот оно — страшное в своей всегдашней неожиданности, несвоевременности, непоправимости. Опрокинутая турка с закипевшим кофе, длинные волосы, разметавшиеся по полу кухни, розовый халат. Этот яркий утренний цвет — последний теплый оттенок картины. Дальше будет безжалостное серо-синее освещение на помятых жизнью лицах двух мужчин и землисто-коричневая гамма поздней провинциальной осени.

В сущности, Тодоровский с самого начала очень сильно рискует из-за графоманской загадочности драматургии: эта Лена, успевшая дожить до тридцати семи, совершенно абстрактна, и не потому, что у нее нет лица, а потому, что подробности, которые узнает обманутый покойницей муж, абсолютно не проясняют ее характер. Однако если подробности абстрактны, как откровения в программе «Моя семья», то безнадежный, запоздалый и совсем не элегантный конфликт немолодых «соперников» полон подлинного отчаяния.

Вроде бы что интересного в нюансах того, как провинциальный, уверенный в себе, самовлюбленный стареющий плейбой с местного филфака (можно ли было себе представить таким Янковского с его врожденным маскулинным гламуром?) узнает, что жена наставляла ему рога всю их совместную (теперь это слово звучит для него издевательски) жизнь. Ну ловко морочила голову, ну в одночасье ушла от ответа — какой спрос с мертвой? И что прикажете делать актеру в кадре, когда его герой, докурив все оставшиеся от поминок бычки, в поисках спрятанной (доктора запретили) трубки находит письмо к любовнику, да еще составленное в таких выражениях, будто эта женщина, кроме переводных любовных романов, ничего не читала? «Мой дорогой, любимый человек», — написано в трамвае по пути домой от этого «человека», связь с которым длится столько же, сколько и брак с обманутым мужем. Конечно же, в письме — фальшивые эмоции. А вот в том, как тяжело и сипло дышит Янковский, прочитав его, — правда.

Дальше можно просто составить таблицу, которая покажет, как легко (по видимому результату, только по нему) режиссер превращает надуманное, бумажное в выстраданное, визуально емкое.

Бред сивой кобылы (вернее, курицы), закадычной подруги: «Леночка смотрит на нас с облачка и радуется!» Чудесная Вера Воронкова бормочет это, ни разу не поперхнувшись, сверкая убежденно сумасшедшим взглядом прирожденной дуры набитой, чтобы попытаться поднять доставшиеся ей опереточные реплики до уровня «блаженных откровений». И величественное кладбище, которое богаче, чем реальная жизнь; эти гранитные «мойдодыры» мощно придавили к земле по-настоящему дорогих покойников. Точная метафора: здесь правит жесткая власть общественных установок («чтобы все было прилично, как у людей»), власть молвы и фарисейского знания чужой интимной тайны. Во время похорон муж начинает догадываться, что всем был известен этот любовник Иван — как имя и портрет умершей на надгробии. Но чтобы понять, *почему* все было так, а не иначе, ему придется самому отправиться на тот свет. «Просыпайтесь, мужчина!»

Моментальный, как подготовленный к экзамену, ответ: «Помню», — на вопрос мужа к пожилому кондуктору: «Помните, здесь женщина ездила с синими глазами?» Похоже, что даже трамвайное депо было в курсе адюльтера. И величественные трамваи того самого маршрута, на котором пять остановок туда и столько же обратно проезжала жена и любовница, плывут в тумане, разметая опавшие листья, как бы навстречу друг другу, но в разные стороны, по наезженной рельсовой колее. Маршрут человеческой жизни может насчитывать и меньше остановок, это кому как повезет. Но соскочить с рельсов можно разве что в гроб или в безумие, да и это лишь видимость.

Сын Петя, которому только заикание (еще один искусственный двигатель сюжета — повод для ничем не закончившегося выяснения отцовства) помогает

справиться с таким вот докладом о проделанной работе: «Я прочитал в медицинской энциклопедии, что разрыв сердца может быть от стресса» (в сценарии он это прочитал, а не в энциклопедии). И двое мужчин на фоне стены с огромными окнами, заколоченными досками; их темные силуэты, отделившись от фасада, становятся неотличимыми тенями, оставшимися от так и не увиденной нами женщины. «Я хочу знать правду», — говорят они по очереди, потому что жизнь их стала плоской, потеряла объем, трехмерность, утратив одну из сторон банальнейшего любовного треугольника.

Вот он, дух времени, которому не нужна глянцевая оболочка: никто сейчас не хочет уходить от банальности жизни, а, наоборот, мечтает именно о ней. Это и есть буржуазные ценности, а вовсе не холодные хайтековские интерьеры и модельные девочки в качестве образов «нашей современницы». Для чего в телевикторине «хотят стать миллионером»? Чтобы дать дочке образование, купить домик в деревне, съездить, в конце концов, с семьей в Париж (и не умереть). Отчего страдают в программе «Жди меня»? Родной человек свернул с колеи, и след его исчез в тумане лет, а так хочется встретиться вновь.

Зачем подсматривают за соседями в «Моей семье»? Да затем, чтобы узнать, что, в общем-то, у них ничего особенного не происходит — все как у людей. Отставной военный Иван (его играет Сергей Гармаш), превратившийся в жэковского работника ради испепеляющей страсти, — смеетесь, что ли? Страсть испепеляет, когда кругом пампасы, водопады, океанические волны и автомобили с открытым верхом. В средней полосе России, в трамвае и в комнатах с обшарпанными стенами, на продавленном диване под привычное бульканье телевизора страсть тлеет, как торф. То есть чадит, а дым глаза ест. Этот дым и есть подлинная буржуазная сентиментальность, если иметь в виду ее культурный эквивалент.

При всем сожалении о слабостях сценария то, как сильная мужская пара Янковский — Гармаш играет тот самый «дым», лично у меня вызывает даже зрительский азарт. Особенно, учитывая некоторую парадоксальность кастинга. Само собой, более очевидным решением было бы переставить актеров: Янковскому дать роль загадочного любовника, а Гармашу предложить быть на экране самодовольным растяпой, скрестив своих «сериальных» злодеев со своими же хорошими парнями из «ментовки». Однако такой фильм легко представить, но незачем снимать. Да и нашему «первому любовнику» в очередной раз тянуть лямку амплуа, пожалуй, не стоило. Неожиданная роль Янковского, сделанная из ничего, из пустоты и обиняков — из чего, собственно, и скроена любая обыденность, — становится по-настоящему главной в фильме. И дело не в заурядно бытовом сюжете, а в том, как деликатно масштаб актерской личности укрупняет несоразмерную ему самому личность героя. В таких условиях задачей Гармаша, конечно, было подыграть, не обыгрывая. Что не менее сложно, поскольку ему досталось все сюжетное «мясо» — от сломанной педали у клубного пианино в воинской части (с чего началась их роковая любовь с музыкантшей Леной) до пресловутого заикания, которым страдает наряду с сыном его покойной любовницы и дочка Ивана от неудачного, кратковременного брака.

Возможно, Тодоровскому стоило бы до минимума убрать слова из своего фильма. У его актеров, к счастью, есть глаза, походка, жесты, которые говорят больше, чем псевдолингвистическая (о профессии обманутого мужа сценарист знает столько же, сколько о медицинских диагнозах) белиберда про «деньги-капусту» и «сучку-течку». «Золотое» мужское молчание — главный козырь его строгой и изящной картины про чувства и чувствительность.

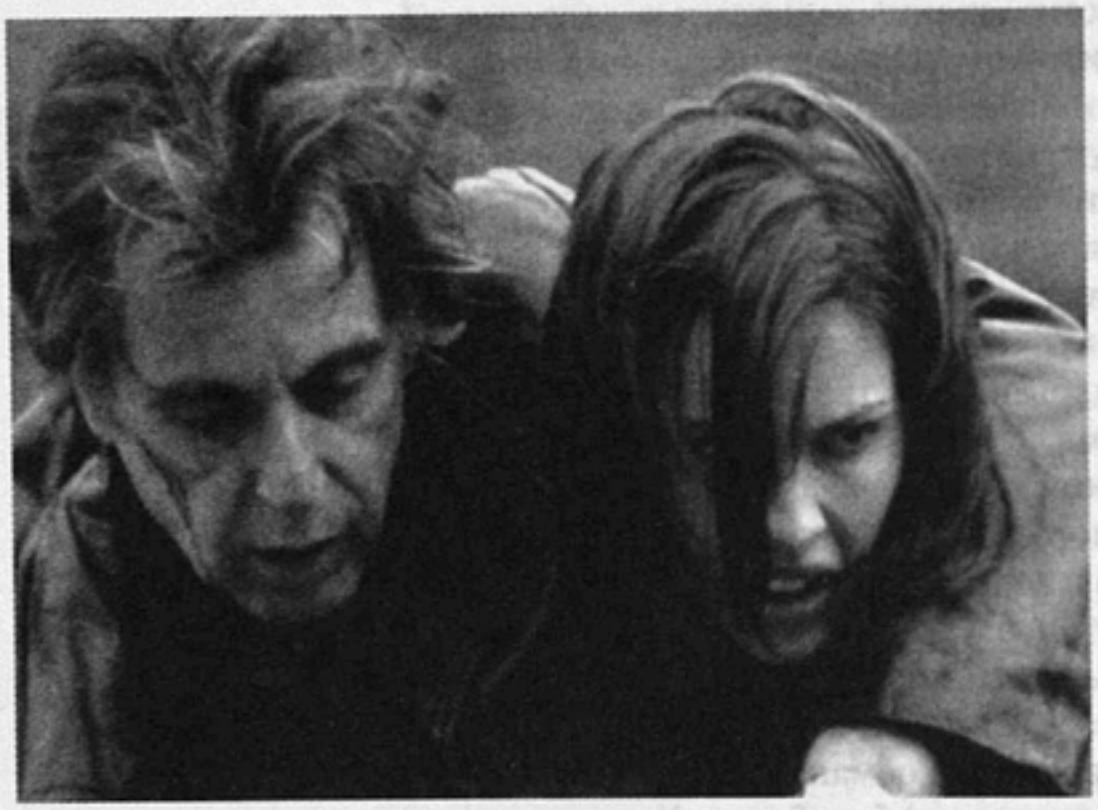
НИНА ЦЫРКУН

Выстрел в тумане

Как классически правильно выстраивается карьера Кристофера Нолана — от маргинально-экспериментального опыта «Следующий» к широко доступному артхаусному «Помни» и вот теперь к мейнстримному, дорогостоящему (бюджет — 46 миллионов долларов) триллеру «Бессонница». И на каждом этапе — абсолютно точно выполненная задача и успех.

Можно предположить, чем привлек Кристофера Нолана сюжет его последней картины. В сердцевине — тот же стержень, что и в предыдущем фильме режиссера: человек наедине с мучающей его тайной.

Итак, Кристофер Нолан, встряхнувший усталое внимание киноманов прошлогодним триллером «Помни», на этот раз встряхнул норвежский триллер пятилетней давности, поставив Аль Пачино на место Стеллана Скарсгора. Изысканный европейский каркас, созданный Эриком Скьёлдбьергом (он был режиссером и сценаристом того фильма), оброс американским «мясом»; моральные муки зрелого полицейского из Осло приобрели зримый вид тяжкого бремени, которое не в силах тащить на себе постаревший коп из Лос-Анджелеса с набрякшими веками над потухшими карими глазами.



«Бессонница» ***(Insomnia)***
Авторы сценария **Николай Фробениус, Эрик Скьёлдбьерг, Хиллари Сейц**
Режиссер **Кристофер Нолан**
Оператор **Вэлли Пфистер**
Композитор **Дэвид Джульян**
Художник **Майкл Дайнер**
В ролях: **Аль Пачино, Робин Уильямс, Хилари Суонк, Мартин Донован и другие**
Alcon Entertaiment, Section Eight Ltd, Witt Thomas Production
США
2002

Детектив Уилл Дормер (Аль Пачино) прилетает с напарником в рыбацкий поселок на Аляске во время белых ночей, чтобы помочь разыскать убийцу семнадцатилетней девушки Кей. Он устал, над ним висит дамоклов меч служебного расследования в связи с подтасовкой улик. Дормер, авторитетный, даже легендарный детектив, чьи расследования изучают в полицейской академии, пошел на должностное преступление: чтобы прижать явного преступника-убийцу, брызнул ему на сорочку каплю крови его жертвы. А как быть, если по-другому справедливости не добиться? Феномен, который можно обозначить как «дилемма Жеглова»: дома — обворованная соседка с кучей малых детей, а в трамвае — ражий щипач Кирпич, и если не

подбросить ему чужой кошелек, то вовек не поймать «на кармане». И вообще, что такое справедливость — наказание виновного или соблюдение процедуры дознания? В новом деле аргумент Дормера — грязная свалка, где было найдено тело замученной Кей; сюда он привозит ее подружку, чтобы заставить дать показания. Это аргумент не от «права» — девушка обязана дать показания как гражданка, а от «сердца» — заставить ее говорить может только ужас от приближения к злодеянию. Дормер, опытный и зоркий ястреб, несмотря на усталость, замечает детали, которые дают ключ к поискам. Кей убил кто-то, кто был ей близок, кто мог аккуратно постричь ногти у трупа, чтобы они не портили эстетическое впечатление. «Этот парень перешел все границы и даже глазом не моргнул», — комментирует Дормер. Для американского зрителя сюжетной загадки в фильме нет — с первого же ночного звонка убийцы они непременно узнают голос Робина Уильямса. Следовательно, саспенс строится не на этом. «Бессонница» — *психологический* триллер. Первоначально на роль Дормера планировался Харрисон Форд, но Нолан правильно рассудил, что ему нужен не герой боевика, а тонкий актер, который может сыграть не одно состояние, а сложное переплетение чувств и глубинный подтекст.

Поселок называется Найтмьют — Ночное безмолвие, но никакой ночи нет здесь и в помине, а время, условно отведенное под тишь и сон, взрывается резкими телефонными звонками. Вечный день приполярного края не дает детективу, опять-таки по иронии судьбы носящему фамилию Дормер («спящий»), уснуть, и шесть ночей подряд он не может забыться сном. А еще и туман, а еще и напарник Хэп Экхарт (Мартин Донован), который дал против него показания, типичный молодой и горячий полицейский, верящий в букву закона. И вот в результате капкан, поставленный на убийцу, срабатывает не так, как задумано. Или как раз именно так? Измученный бессонницей Дормер уже и сам не знает. Так или иначе, но пуля вместо убийцы поразила Хэпа. Теперь, охотясь за преступником, Дормер вынужден еще и скрывать следы своего невольного убийства. Может быть, из чувства самосохранения и уж точно ради того, чтобы успеть найти преступника. Его близкое к умопомешательству состояние ловко использует убийца, донимающий «спящего» ночными звонками, пытающийся вызвать на щекочущую нервы экзистенциальную игру и завербовать в союзники. Однако убийца-интеллектуал так же отвратителен старому полицейскому, как и любой другой душегуб: «Хочешь произвести на меня впечатление, Финч? Не выгорит. Ты для меня такая же загадка, как засорившийся унитаз для сантехника».

Однако же один грех и попытки его скрыть влекут за собой другой грех и третий. Восторженные глаза начинающего детектива Элли Бурр (Хилари Суонк) тускнеют: кто же на самом деле этот человек-легенда, о котором ей рассказывали в академии?

В сущности, это просто узнать. Дормер сам дает Элли ключ к разгадке: «Люди выдают себя мелкой ложью, маленькими ошибками». Можно добавить — одной капелькой крови. Но, как замечает Элли, «хорошему полицейскому не спится из-за недостающего звена в цепи доказательств, а плохому не дает спать совесть», и если ошибки нельзя исправить, а бессонница делает невозможной жизнь, остается только шагнуть навстречу вечному сну.

Однако же невольник чести Дормер должен довести до конца свой поединок с убийцей. С этим гладколицым успешным беллетристом Уолтером Финчем, который в своем полубезумии вовсе не считает себя таковым, хотя убийство, напоминающее историю Лоры Палмер из городка Твин Пикс, было совершено самым зверским образом. Финч находит острое удовольствие в опасной игре с Дормером. Его победа в этом поединке означает для Дормера гибель: Финч непременно первым делом доложит, кто убил Хэпа Экхарта и где искать улики.

Для этого жанра придумали новое название — film blanc (белый фильм), то есть тот же нуар, только наизнанку. В черном триллере действие происходит преимущественно ночью, когда просыпаются демоны и выходят наружу темные страсти. В белом действие происходит при незаходящем солнце, но демоны тоже не спят, только темные страсти уже не сливаются с ночной мглой, а препарируются на беспощадном свету. Дормер испытывает муки,оттого что не может уйти в тень, спрятаться от посторонних глаз, убежать в сон, пусть и кошмарный. Но еще мучительнее ему смотреть на собственное отражение в зеркале, смотреть в глаза самому себе, и он тяжело опускает веки. «Дай мне уснуть», — его последние слова.

ВИКТОР МАТИЗЕН

Конец мифа

«Цена страха» ***(The Sum of All Fears)***
По одноименному роману Тома Клэнси
Авторы сценария **Пол Аттанасио, Дэниел Пайн**
Режиссер **Фил Олден Робинсон**
Оператор **Джон Линдли**
Художник **Жаннин Клодиа Оппуолл**
Композитор **Джерри Голдсмит**
В ролях: **Бен Эффлек, Морган Фримен, Алан Бейтс, Джеймс Кромвел, Чаран Хиндс, Лев Прыгунов, Александр Белявский**
Mace Neufeld Productions, Paramount Pictures
США
2002

В прологе фильма — эпизод арабо-израильской войны 1973 года. Титр сообщает, что израильтяне, застигнутые врасплох внезапным нападением, в панике подняли в воздух бомбардировщик с ядерным зарядом. Пролет над Синайской пустыней под похоронную музыку, в самолет попадает ракета — и атомная бомба вместе с обломками фюзеляжа зарывается в песок. Основное действие начинается через двадцать девять лет, когда местные торговцы рухлядью при раскопках натыкаются на нее и продают как металлолом за 400 долларов некоему иностранцу, который в следующем кадре сообщает заказчику, что нашел искомый товар и готов поставить его за пятьдесят миллионов. Чуть позже выясняется, что заказчик — богатый европейский неонацист Дресслер (Алан Бейтс). Свою сверхценную идею он излагает на совещании группы заговорщиков из Европы, США и России: «Долгое время считалось, что фашизм — лишь эпизод в истории, тогда как коммунизм установился надолго, но теперь совершенно ясно, что историческим эпизодом был коммунизм, а фашизму предстоит возрождение и большое будущее. Гитлер проиграл, потому что не догадался натравить друг на друга Америку и Советский Союз, и они, объединившись, раздавили его, но мы это сделаем и победим».

Пролог и завязка вполне проясняют способ сюжетосложения — сплошные натяжки и умолчания, основанные на предположении, что зритель — дебил, который безропотно проглотит любую дичь. Не будем обсуждать произвольную посылку, что Израиль решился первым применить ядерное оружие, отметим лишь, что в «войне Судного Дня» у него не было в том никакой необходимости, поскольку ему вполне хватило высокоточных ракет класса «воздух — земля», для которых египетская тан-

ковая армада (из танков советского производства) представляла собой примерно такую же преграду, как россыпь орехов для молотка[1].

Разбор подобных сюжетов — операция одновременно логическая и паралогическая: доказав невозможность первого хода, приходится тут же допускать его, чтобы оценить второй. Если бы израильтяне и потеряли бомбу, то перерыли бы всю пустыню (находившуюся в их распоряжении два с лишним года до Кэмп-Дэвидских соглашений), чтобы не оставлять египтянам такой трофей.

Так же нелепа история с неофашистами. Во-первых, в фильме умалчивается, откуда Дресслер и его поставщик узнали, что бомба утеряна (об этом не знало даже ЦРУ), выкопана и лежит на барахолке. Во-вторых, совместный заговор европейских, американских и русских фашистов — выдумка, достойная известного барона. Фашизм — идеология национальная (в противовес интернациональному коммунизму) и чужененавистническая, а лозунг «Националисты всех наций, объединяйтесь!» слишком паралогичен даже для РНЕ. Но главное, непонятно, чем выгодна ядерная война между США и Россией современным фашистам — «коричневая чума», которой они заражены, не дает иммунитета от лучевой болезни, а от ядерного удара их силы пострадают не меньше, чем силы их противников.

Вся эта цепь невероятных допущений сгодилась бы для очередного фильма бондианы, где господствует ирония, но Клэнси и Робинсон ничуть не шутят и продолжают гнуть свое. После смерти дряхлого, больного и пьющего президента (намек ясен) к власти в России приходит «темная лошадка» — президент Немеров (Чаран Хиндс), которую в США не знает никто, кроме главного героя фильма, в прошлом морского пехотинца, а ныне «мэнээса» из ЦРУ Джека Райана[2] (Бен Эффлек), которого загодя предсказал его приход и даже описал его характер — внешне ястребиный (в фильме — просто хамский), но внутренне голубиный. Тогда на этот доклад не обратили внимания, но теперь вспомнили, и директор ЦРУ Кэбот (Морган Фримен) берет Райана с собой в Москву, где он производит на Немерова приятное впечатление. Далее идет очередная серия натяжек и умолчаний — во время поездки на полигон, где уничтожают ядерные боеприпасы, американцы замечают отсутствие трех российских ядерщиков, поднимают тревогу, выходят на след пропавших ученых и в конце концов засекают их на Украине, где те нелегально чинят ту самую бомбу. Крайняя неосведомленность ЦРУ о фашистском заговоре внутри страны и потере бомбы ближайшими союзниками без всяких авторских объяснений сменяется фантастической осведомленностью относительно научных сотрудников на секретном российском объекте, не менее фантастическими способностями к розыску и еще более фантастическим головотяпством, поскольку фашисты умудряются доставить отремонтированную бомбу в США, чтобы взорвать ее на балтиморском стадионе, где в это время должен находиться президент США Фаулер.

Однако Райан в последний момент (эти последние «гриффитовские» моменты за сто лет надоели хуже горькой редьки) успевает предупредить Кэбота, что бомба в Балтиморе, а директор ЦРУ успевает вывезти президента со стадиона за несколько минут до взрыва, но сам погибает. Американцы ни с того ни с сего грешат на русских, и Фаулер отдает приказ привести ядерные ракеты в боевую готовность. Русские отвечают тем же, психологическое противостояние усиливается — и эта нарастающая, почти цепная реакция обоюдного страха, по-

---

[1] «Война Судного Дня» — пролог «Бури в пустыне» и классический пример краха устаревшей военной доктрины. Не углубляясь в историю, можно вспомнить, что первая мировая война (в отличие от наполеоновских) почти сплошь была позиционной и стратеги стран победившей Антанты (в том числе Франции и СССР) взяли этот опыт на вооружение («линия Мажино»). Побежденная Германия учла свое поражение и выработала новую, динамическую тактику — танковые прорывы, которые позволили ей разгромить Францию и глубоко вторгнуться в СССР. Через треть века после Гитлера и Гудериана этот передовой когда-то метод заимствовали египтяне, не учтя, что Израиль, основательно изучивший уроки второй мировой войны, мыслил на ход вперед и был (в отличие от Франции в 1940 году и СССР в 1941-м) технически и стратегически готов именно к такому нападению.

[2] «Цена страха» — четвертый фильм о Джеке Райане после «Охоты за «Красным Октябрем» (1990), где его играл Алек Болдуин, и «Игр патриотов» (1992) и «Прямой и явной угрозы» (1994), где снимался Харрисон Форд.

жалуй, единственное достоверное, что есть в картине. Но и тут не обходится без несуразиц: чтобы окончательно спровоцировать войну, участвующий в фашистском заговоре российский генерал приказывает своим летчикам атаковать американский ядерный авианосец. Ведь если генерал запросто отдает приказ, равносильный нападению России на США, он с тем же успехом мог бы отдать его и раньше, так что вся эпопея с бомбой была совершенно не нужна[3].

Следует новый виток напряженности, уже нажата кнопка ядерного чемоданчика, до «момента необратимости» остаются считанные минуты, однако происходит чудо — Райан, который никак не мог достучаться до своего президента, запросто связывается с Немеровым и убеждает его дать отбой, после чего идут на попятную и американцы. В эпилоге подписывается договор между США и Россией о полном (!) ядерном разоружении, а в монтажные стыки между подписями вставлены кадры бессудной (!) расправы с участниками фашистского заговора.

Здесь авторы наконец позволяют себе шутку. Пока подписывается договор, спаситель мира сидит со своей девушкой на травке за оградой Белого дома. Подходит один из приближенных Немерова и вручает им свадебный подарок. «Как вы узнали о свадьбе? — изумляется герой. — Ведь я лишь минуту назад сделал ей предложение!» Тот вместо ответа загадочно улыбается, и следуют финальные титры. Между тем никакой загадки нет — если рассуждать рационально, передатчик-прослушка находилась либо у Райана, либо его подружки, так что один из двоих — русский шпион.

Остается объяснить само появление этого киноанахронизма. Роман Клэнси вышел в 1991 году и опирался на реалии горбачевской эпохи, когда «холодная война» была позади, память о гонке вооружений еще свежа, а мусульманский терроризм не на слуху — отсюда неподчиняющиеся президенту генералы, фашистские заговорщики и сам образ России, все еще опасной, но в принципе предсказуемой. В фильме действие передвинуто на одиннадцать лет вперед и отчасти модернизировано, однако многие устаревшие моменты остались как были и бросаются в глаза. Надо сказать, миф об одиноком спасителе так «замылен» и настолько не соответствует современным обстоятельствам, что в эксплуатирующих его сценариях не обойтись без белых ниток. И наконец, Голливуд, как ни странно, оказался в ситуации, близкой к той, в которую попало советское кино на рубеже 80—90-х, когда изжил себя его героический миф и стало ясно, что герои (по выражению следователя из разоблачительного фильма «Остановился поезд») лишь затыкают и маскируют дыры всеобщего разгильдяйства. То же, по сути, делают и американские «спасители отечества», но творцы мифов это в упор не видят — в «Цене страха» и ей подобных лентах нет ни слова о преступной беспечности спецслужб, под носом у которых террористы могут не только провезти в США готовую атомную бомбу, но даже смастерить ее.

Героический миф в одном немаловажном аспекте действует *против* американской ментальности. Сказки про героев, которые в последний момент предотвращают общенациональную катастрофу, утешают лишь слабых. Американцам свойственно принимать поражение как вызов, и им нужно не утешение, а своевременное предостережение. В том, что кинематографисты показывали террористические атаки, ничего провидческого нет, а вот то, что они не обличили беспечность, из-за которой враги Америки смогли нанести ей позапрошлогодний удар, можно считать просчетом.

---

[3] Случаи, когда одна часть сюжета обессмысливает другую, довольно характерны для фантастических фильмов, авторы которых быстро запутываются в собственных допущениях: убедительно врать куда труднее, чем излагать правду. В «Особом мнении» Спилберга герой видит картину своего будущего — через неделю он в определенном месте убьет какого-то человека. Эдипу было непросто уклониться от пророчества — оракул предусмотрительно не сообщил ему, кто его родители, но герою фильма избежать судьбы проще простого — надо лишь не носиться подобно заводному венику, а сидеть в другом месте, и ничего не случится. И если он этого не делает, то лишь потому, что в кино люди куда глупее, чем в жизни.

ВЛАДИСЛАВ СИКАЛОВ

Сиротская свобода

Что есть истина? В наше время начать журнальную статью с такого вопроса — дикость и дерзость. Ответом на него чаще всего служит улыбка, снисходительная, насмешливая или попросту бессмысленная. Действительно, как еще реагировать, если даже лучшие из современных художников предпочитают обходить этот вопрос стороной. И все же он проступает — в интонации, ритме, архитектонике произведений. Всякий крупный художник упрямо пытается отвечать именно на вопрос об истине, что иногда очевидно даже помимо его, художника, воли.

Но не всегда удается существовать в приближении к нравственной максиме. Иногда жизнь заходит в тупик, а то и вовсе в порочный круг. Что, если жизнь похожа на тяжелый сон? Человек тонет, и ему не до глобальных вопросов бытия. Человек перестает вопрошать и ждать ответа. Об этом музыкальная кинопьеса «Шум ветра», вторая полнометражная картина Сергея Маслобойщикова.

В новом фильме режиссер запечатлевает уходящую натуру — беспомощную, бездомную, вымирающую интеллигенцию. Наряду с профессиональными актерами в «Шуме ветра» (как и в предыдущей ленте «Жозефина и Мышиный народ») действуют известные личности, играющие, по существу, самих себя. Помимо желания достичь особой узнаваемости и достоверности времени («здесь и сейчас»), в таком режиссерском решении проблемы кастинга можно увидеть и определенный (может быть, неосознанный) пиар-ход, работающий на популярность картины.

Атмосфера сиротства воцарилась в Киеве интеллектуалов, людей «с лица необщим выраженьем», в Киеве мысли. Это не Киев Булгакова, метафизический центр, столица веры; здесь он — сиротский, сиротские его кресты. Из города ушла метафизика,

«Шум ветра»

Автор сценария и режиссер **С.Маслобойщиков**
Оператор **Б.Вержбицкий**
Художник **Е.Лисецкая**
Композитор **Е.Гофман**
Звукооператор **Н.Домбругова**
В ролях: **А.Сергийко, Д.Лаленков, Никон Романченко, Д.Карасев и другие**
Национальная киностудия имени А.Довженко
Украина
2002

тайна, тепло — вот о чем говорит нам кинокамера, глядя в умные, но с печатью безнадеги глаза героев.

Драматургия фильма возникает словно бы «из ничего». Двойник главного героя, Максим (Д.Карасев), признается в финале, что это «история, которая никак не сложится в рассказ».

«Шум ветра» строится на очень простой жизненной коллизии: мальчик убегает от своих родителей. Они гонятся за ним, а он, стоит ему оказаться пойманным, немедленно сбегает вновь. Ребенка не удержать, даже крепко схватив его обеими руками за плечи. Не удержать, ни ласково обняв, ни всыпав ремня (родители понимают это). Засурдиненный мотив «отцов и детей» — да, но, прежде всего, обычное детское непослушание. Ребенку хочется двигаться. Можно сказать и так: движение — качество самой жизни.

Однако из-за непрестанных догонялок и беготни экранный мир начинаешь воспринимать именно как хаос, как броуновское движение рассыпавшихся судеб, родственных связей. Вообще, побег —единственная ощутимая реальность в фильме. Герои бегут из ниоткуда в никуда. В то же время в их беге присутствует смутная, плохо осознанная цель: разбегаясь врозь, они движутся навстречу друг другу, но... неизбежно промахиваются. И все повторяется вновь.

Маленький «беглец» Алеша (Никон Романченко) — типичный ребенок из интеллигентной семьи. Он не может постоять за себя в дворовой потасовке, плачет, когда сосед говорит: «Врежь ей!» (девочке!). Мы убеждаемся, что внутри у Алеши что-то сломано. Он привязан к отцу, но отец ребенка «не видит». Это не прямое отчуждение, не лобовое непонимание — нечто более тонкое и одновременно более сильное: оболочка одиночества, не позволяющая всем троим членам семьи воспринимать друг друга.

Казалось бы, родители любят ребенка, но их любовь — скорее инстинктивная опека, она лишена полноты и теплоты подлинной любви. Отец мальчика Андрей (Д.Лаленков), переводчик с немецкого, разорван между семейным долгом и внутренним отчаянием. В свое время он тоже страдал, оттого что ни с отцом, ни с дедом у него не было никаких точек соприкосновения. Вспоминая детство, он не находит там ничего хорошего. Кинотеатры, черно-белые телевизоры, пацанва во дворе... В «Шуме ветра» есть момент, когда маленький Андрюша вонзает нож в котенка, подражая пьяненькому персонажу из незлого советского фильма «Веселые ребята». Если вполне невинный эпизод оригинала мог вызвать у маленького человека такую реакцию, что же делают с психикой нового подрастающего поколения современные «мочилки» и криминальные хроники? Актуальный вопрос — и с каким тактом и внутренним достоинством он задан! Зло пробуждается от пустяка, а для того чтобы проявилось добро, нужны огромные усилия.

«Детство? А не было ничего хорошего в детстве», — отмахивается Андрей. Вот и он убегал-убегал от своих родителей, живущих в зашоренности, «копящих жизнь в голове», да и убежал внутрь себя. Любая драматургия, развиваясь линейно, неизбежно заканчивается кодой, результатом — в этой семье нет драматургии отношений, вообще отношений нет. В «тихопомешанном спокойствии» фильма — дрожание и нарастание глобальной катастрофы. Сквозь всю картину подспудно проходит нарастающий метафизический гул, словно бы от землетрясения, остающегося за кадром. Эмоционально фильм строится на предчувствии чего-то страшного, необратимого.

Оцените место действия: дорога, ведущая через болота; лес, куда друзья выбираются на пикник. Пикник ведь не ресторан, не кафе, даже не дружеская посиделка, но, с другой стороны, и не наслаждение природой — люди шумят, веселятся, не замечая окружающую красоту.

Мы живем во времена кеносиса, умаления. «Шум ветра» построен на развалинах классической традиции, где только ветру гулять и положено. Искусно поставленный свет придает кадрам сходство с картинами Вермеера; звучат цитаты из Гёте; предпринимается попытка выстроить еще одну литературную мифологию Киева. Фильм наполнен чеховской и толстовской семантикой. Правда, она оказывается фиктивной, поскольку лишена нравственной интенции.

Параллели с «Анной Карениной», например, наглядно демонстрируют принцип кеносиса в искусстве. Если в романе Толстого нарушение нравственного закона было источником драматического напряжения в жизни героев, то в

фильме «Шум ветра» семейный разлад лишь смутно ощущается супругами как нечто болезненное. Скорее, разлад мыслится как данность, как некое условие жизни в трясине, где каждое движение, направленное на спасение, одновременно есть шаг к гибели. Герои Маслобойщикова живут в болоте, они родились и выросли в трясине. Все, что происходит с героем и его семьей, началось гораздо раньше (культурологически раньше!), чем действие фильма. Герои появляются на экране, уже будучи тяжелобольными, а уходят... Отец выносит мальчика из лесной чащи, крепко прижав к себе, как бы боясь, что ребенок окажется мертвым (реминисценция «Лесного царя» Гёте). Трое — отец, мать и сын — покидают лес. Здесь они встречают Чапу, давнего друга, персонажа из старой жизни. С оттенком брезгливости Андрей отталкивает его, таким образом как бы порывая с прошлым.

И все вроде бы идет к счастливому концу, как вдруг мальчик уже знакомым пружинистым скачком освобождается из родительских объятий и вновь убегает. Родители вслед. Но не за ним, а с ним. В кадре зависает пауза: куда? Куда бегут герои в финале?

Ответ на этот вопрос дал сам режиссер, в одном из интервью назвав фильм «прощанием с рефлексией», в другом — «прощанием с устаревшими формами человеческих взаимоотношений». Но критики не зря пеняют Маслобойщикову, что ему не удалось расстаться ни с тем, ни с другим, как и его героям.

Отсюда — глубочайший пессимизм «Шума». Наверняка каждый из нас шел по улице против течения, в час пик, когда мимо бесконечной колбасой движется отстраненная толпа, которую невозможно любить и которая не может любить тебя. В такие минуты кажется, что жизнь ушла и движение утратило смысл.

Вот о чем говорит фильм: человеческая автономность стала нормой. Никто никому не друг и не враг, но все друг другу чужие. Свобода чревата сиротством, множественностью допустимого. Свобода — движение по кругу, замыкающее человека в кольцо, где любая перспектива одновременно есть и тупик.

Вернемся к аллюзиям на тему «Анны Карениной». Вспомним: в романе все герои живут напряженной духовной жизнью —плотский Облонский, государственный «сухарь» Каренин, светский красавчик Вронский, не говоря уже о Левине, все героини — даже гризетки в салонах — также наделены способностью глубоко чувствовать и осознавать свою жизнь.

В фильме Маслобойщикова, напротив, духовная жизнь обнаруживает сходство с прерывистым пульсом умирающего. Многие критики недоумевают: отчего так невнятны диалоги? Отчего неясен общий ход режиссерской мысли, а сам сюжет так зыбок? Видимо, режиссер не хотел врать и снял историю, которая, так же, как и жизнь главного героя, не складывается в рассказ. Ведь Андрей жив только наполовину. Судьба этого человека напоминает картинку времен войны, где на развалинах сожженного дома торчит уцелевшая печь, уже не способная никого обогреть.

Андрей вступает в запутанные и сложные отношения с женщинами. Одна из них (Н.Доля) красива близорукой чеховской красотой и ничего не видит без контактных линз. Это особо акцентируется в фильме. Авторы с дотошной подробностью фиксируют каждое движение героини, когда она надевает контактные линзы: неестественно оттягивается веко и на глаз ложится колючая льдинка. По фильму Анна — актриса, она играет Каренину в кино. Но ее реальная жизнь лишена кипучего каренинского драматизма. Да и Андрей — не Вронский. Самое характерное в их отношениях — бессмысленность и обреченность. Адюльтер — всегда встряска, хотя бы на психологическом уровне. А тут ничего не происходит. Даже раскаяния — и того нет, потому что нет осознания греха. Есть равнодушие, окаменелость, бесчувствие.

Зачем Андрей нужен Анне? Он загадочен и похож на туристический объект, вроде потухшего вулкана, с блуждающим взглядом, весь «не здесь» — женщины таких любят. Но недолго. «Я брошу тебя раньше, чтобы ты не сделал мне больно», — говорит она. «Но ведь страдания — неизбежность, — парирует Андрей. — Ты этого не избежишь». «Ты живешь внутри себя, а я живу, как хочу», — не сдается Анна.

«Ты обманул меня», — говорит она, когда, сблизившись с Андрем, не находит в нем ничего, что может удовлетворить простое женское любопытство.

Образ Александры Николаевны, жены Андрея (А.Сергийко), менее всего рационализирован. Александра вызывает жалость, как и большинство женщин,

у которых «не складывается». Она умна и глупа одновременно — странная неуловимость... Кажется, когда-то она была недурна собой, теперь же на ее лице «слезы без причины», маска постоянной неудовлетворенности. Женщина, растратившая все, пролившаяся, как дождь в песок, не получившая радости даже от материнства. Как это часто бывает в жизни, она зациклена на гиперопеке своего ребенка. Вечно убегающий сын — ее вечная боль. (По фильму, удел матери на этой земле еще более тяжкий, потому что мужчина продирается сквозь лес жизни «на коне», а женщина — «босиком, через все эти ветки».)

«Подсознательное» Александры Николаевны — на поверхности. Это делает ее образ упрямо нелитературным — она более близка к героиням двух последних фильмов Тарковского, филистеркам, чья жизнь отравлена чем-то непостижимым, символическим. Женская эмоциональность часто берет верх, обнажаются расшатанные до предела нервы. Она понимает: то, что происходит с ребенком, — следствие, а дело — в причине. Но причину ей не понять.

Любовная линия Александры с Максимом, Алешиным учителем музыки и (одновременно) двойником Андрея, — фантом, явившийся «по зову самки». Ее отношения с Андреем тоже фантомны, но имеют срок давности. Что-то заставляет эту женщину без конца перебегать от одного призрака к другому.

Максим вовсе не альтер эго Андрея, как может показаться на первый взгляд. Он как паразит, воспользовавшийся надрывом в отношениях Андрея и Александры Николаевны. Он постницшеанский герой, воплощение сильной и грубой вещественности, оказывается поразительно живуч — ведь его уже один раз хоронили, в самом начале фильма. На самом деле он не умирает, а лишь прикидывается мертвым, скрываясь до поры и позволяя Андрею вести самостоятельную жизнь, к которой тот оказывается не готов. Тогда Максим появляется вновь и призывает Андрея вдохнуть «запахи жизни» (инстинкты), предупреждая, что чем раньше он это сделает, тем лучше. Кульминационная точка представляет собой сложнейший момент фильма, где в единый узел завязываются не только все сюжетные линии, включая символические, — здесь сходятся сами герои. И буквально физически чувствуешь: этим несчастным людям нечем дышать.

Пересматривая «Шум ветра», трудно отделаться от мысли, что пройдет еще немного времени — и жизнь в нас заглохнет сама по себе, как глохнет двигатель, в котором СО превышает норму. Цивилизация накопила достаточно обезболивающих, чтобы избавить от переживания муки душевного умирания. В картине есть персонаж — его играет известный украинский культуролог Вадим Скуратовский, вернее, он играет себя, «советского интеллигента» (когда-то — яростно антисоветского, однако теперь это не важно — какова ирония!), — который постоянно изрекает пугающие пророческие тирады, что-то вроде сумасшедшего Доменико из «Ностальгии». До этих тирад, в общем-то, никому нет дела, даже близкому окружению. Над героем Скуратовского неприкрыто иронизируют. У него осталась привычка «давать указания»: какой дорогой лучше ехать к такому-то месту, притом что он ничего не смыслит в правилах дорожного движения. Бесконечно трагический персонаж, «не вписавшийся» в систему (ни в ту, ни в эту), такой он и в жизни, даром что печатается в уважаемых газетах.

Камера тоже «наблюдает мир» в густом, янтарном вареве сновидений, в цвете и свете тонкой, трепетной операторской работы Богдана Вержбицкого. Сочувствующий взгляд киноока легок, как перышко, но что-то мешает ему воспарить над экранной действительностью. Подлинно небесный житель в этом фильме — музыка. Музыка здесь — некий надперсонаж, с высоты орлиного полета дающий свой комментарий и плачущий о человеке. Именно она, музыка, утешает, именно от нее исходит надежда.

«Мир есть непрерывное качание, и вот теперь он катится к чертям, — произносит герой Скуратовского. — Ангелы плачут. Отчего они плачут? Людей им жалко...»

В одном из своих интервью С.Маслобойщиков сказал, что, возможно, его фильм — заблуждение и в действительности все не так. Но ты, просыпающийся по утрам с мыслью о том, что разлад с действительностью — не пустая фраза и тебе в этом мире попросту нечем дышать, знай: кто-то уже почувствовал это за тебя. И принял на себя твою боль.

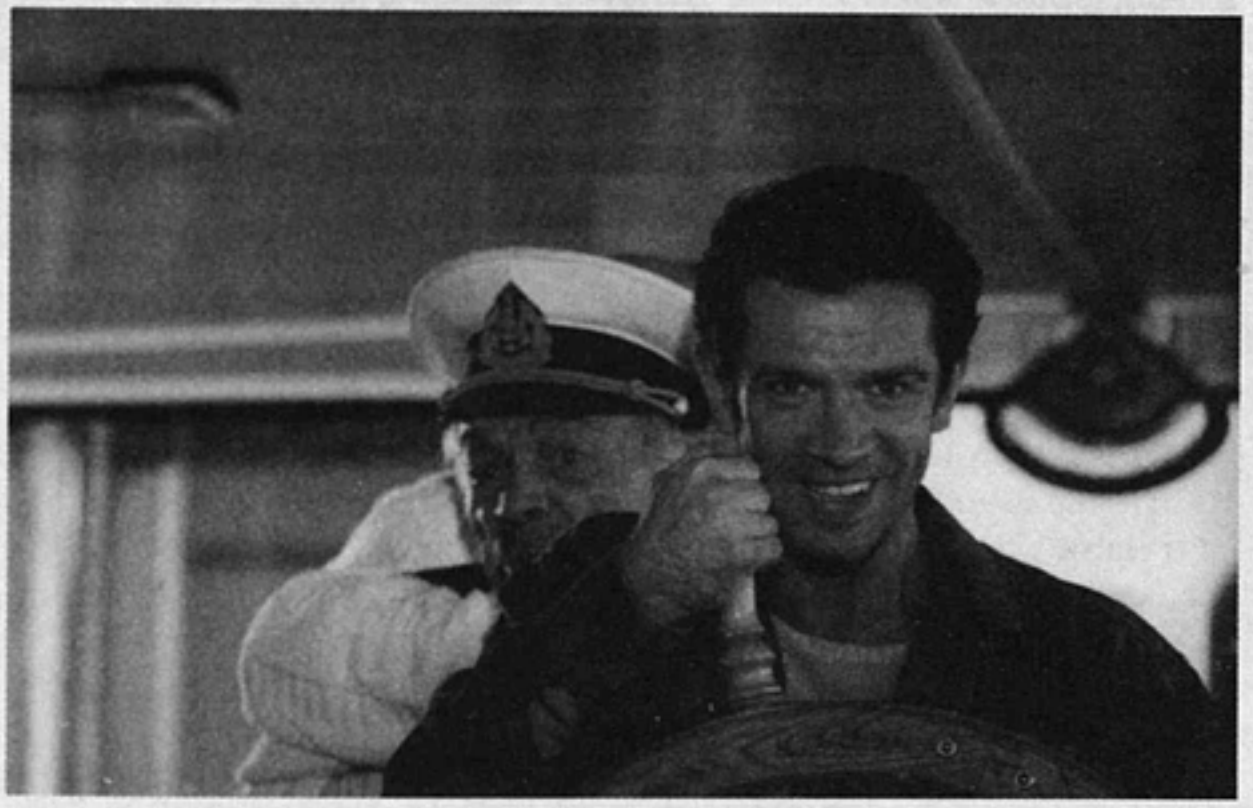
Киев

Б Л И Ц К Р И Т И К А

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Секс и закусь

За стеной дураков. Дался же им Березовский! Уже и на снимках, иллюстрирующих газетные кинорецензии, его знаковая физиономия сопровождает фигуру Машкова, играющего в «Олигархе» главную роль. А что между ними общего? Да ничего, кроме красивых черных глаз! Одно дело — преданно смотреть этими глазами на казачий сход, орущий «Любо!», как приходилось Березовскому, и совсем другое — крутиться среди пуль в киногении, прямо сколотой с американских боевиков об эпохе Аль Капоне. Конечно, вкусная фактура нынешнего



«Олигарх»

фильма оставляет допотопный Голливуд далеко позади, но общая ситуация «джунглей» — самоценность особи, вечно спасающей свою шкуру, и полная пустота там, где должен быть хоть какой-то «смысл жизни», — это все-таки поразительно.

Еда («баранина на косточке»), секс (с непременным нудистским разоблачением и тайной записью для компромата). Ну, еще пачки зеленых купюр. Впрочем, и они не очень нужны, потому что мафия меняет веники на автомашины напрямую. Чем и живет. Откуда столько веников, кто их вяжет, кто делает эти автомашины, мы не видим. Видим мы только, как их дырявят и крушат, а откуда берется все то «богатство», за счет которого может сегодня кормиться гигантский расплодившийся бандитский общак, — это в фильме никого не интересует. Даже Кремль, за которым как-никак должно стоять что-то другое, Кремль —

Материал подготовлен при спонсорской поддержке кинотеатра «Пять звезд».

такое же сборище бандитов, и за душой у них такая же пустота: хорошая еда и крутой секс.

«Богатство», как нам вскользь объяснено, не в людях, а в недрах. С вертолета — тундра с оленями. Под ними нефть и газ. Кто добудет все это из недр? Кто хотя бы выпасет этих оленей? Не спрашивайте: неинтересно. Интересны «крысоловы», которые бегают, стреляют и подлавливают друг друга. Откуда столько «крыс», готовых идти за «крысоловами»? Нет ответа.

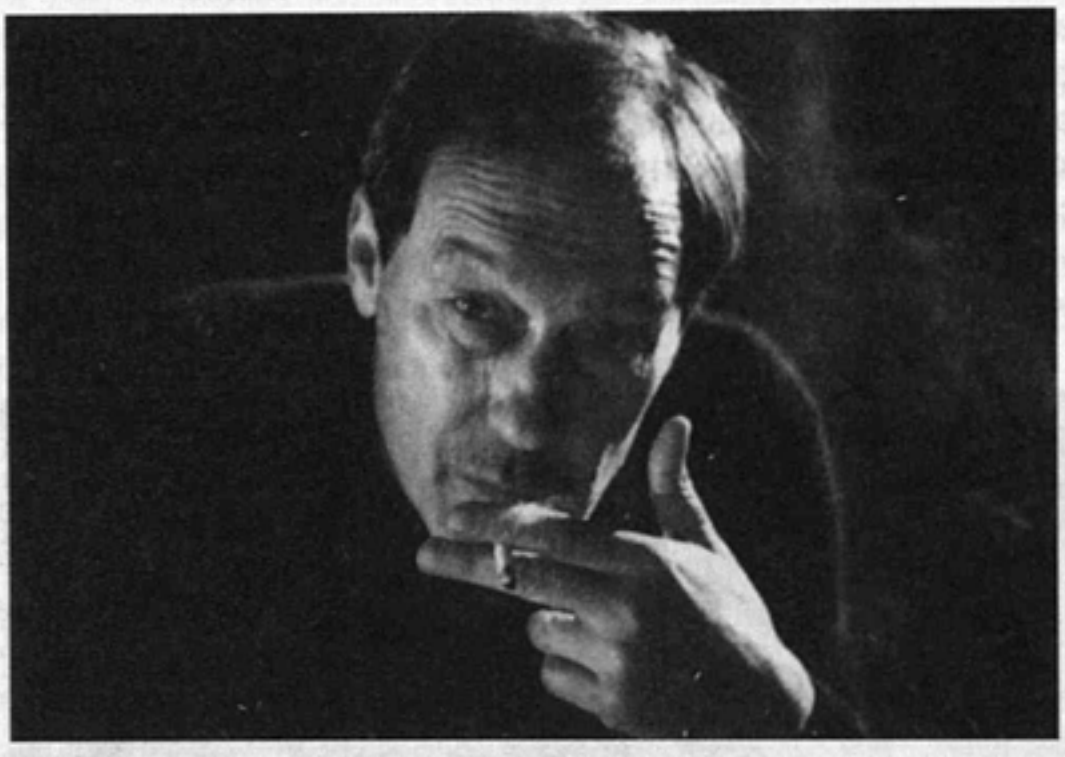
В одном эпизоде что-то вроде проскальзывает: митинг. Стена дураков, мобилизованных в фильм «Олигарх» прямо со «Свадьбы».

А ну как дураки поумнеют? Бывает же и такое в истории. Что тогда останется потомкам от киноколлекции бандитов, шныряющих по темным углам?

Коллекция и останется. Очередной физиономический паноптикум, который с таким смаком умеет разворачивать перед нами Павел Лунгин.

Глюки ревности. Легкая смерть: варила мужу утренний кофий, потеряла сознание, упала, умерла. Не убили в подъезде, не взяли в заложницы, не укатали за решетку. Счастливица.

После легкой смерти — ретроспекция в тяжкую жизнь. Муж, разбирая бумаги, находит письмо. Выясняет, что все пятнадцать лет совместной жизни жена тайно встречалась с другим.



«Любовник»

Находит того мужика. Бьют друг другу морды, качают права, пьют водку.

Питье и закусь — просто наваждение какое-то в современном кино. Пьют, едят на медленных крупных планах, булькают и хрумкают так, что вытесняется все, кроме этой «подлинности». В этом смысле режиссер Валерий Тодоровский на уровне. То ли это уровень моды, то ли интуитивная попытка заполнить биологией пустоты духовного существования. А может, осознанный диагноз состояния современного человека. Точнее, особи.

Если это экспертиза, то результат горек. Не то что прощения или чувства греха, как в «Крейцеровой сонате» Толстого, — тут ни намека даже на внимание к тому, что происходит в другой душе. Одно только уязвленное самолюбие, животная обида, приправленная, как теперь полагается, матюгами. Олегу Янковскому с его-то чувством юмора явно тяжело в этой шкуре. Сергею Гармашу несколько легче, его герой вроде бы посветлее. Я даже подумал, что название фильма «Любовник» намекает на того, в ком здесь разрешение проблемы.

И тут любовнику сперма в голову ударила: потребовал признать, что сын той женщины — его.

Два упертых мужика зажали в подворотне пятнадцатилетнего парня: «Хочешь узнать правду?»

Хотите узнать правду? Впервые за полтора часа просмотра я почувствовал солидарность с героем фильма. То есть с парнем, который рванул от этих спермоносцев, оставив их с их рогами и глюками.

Убежал!

Я — с ним.

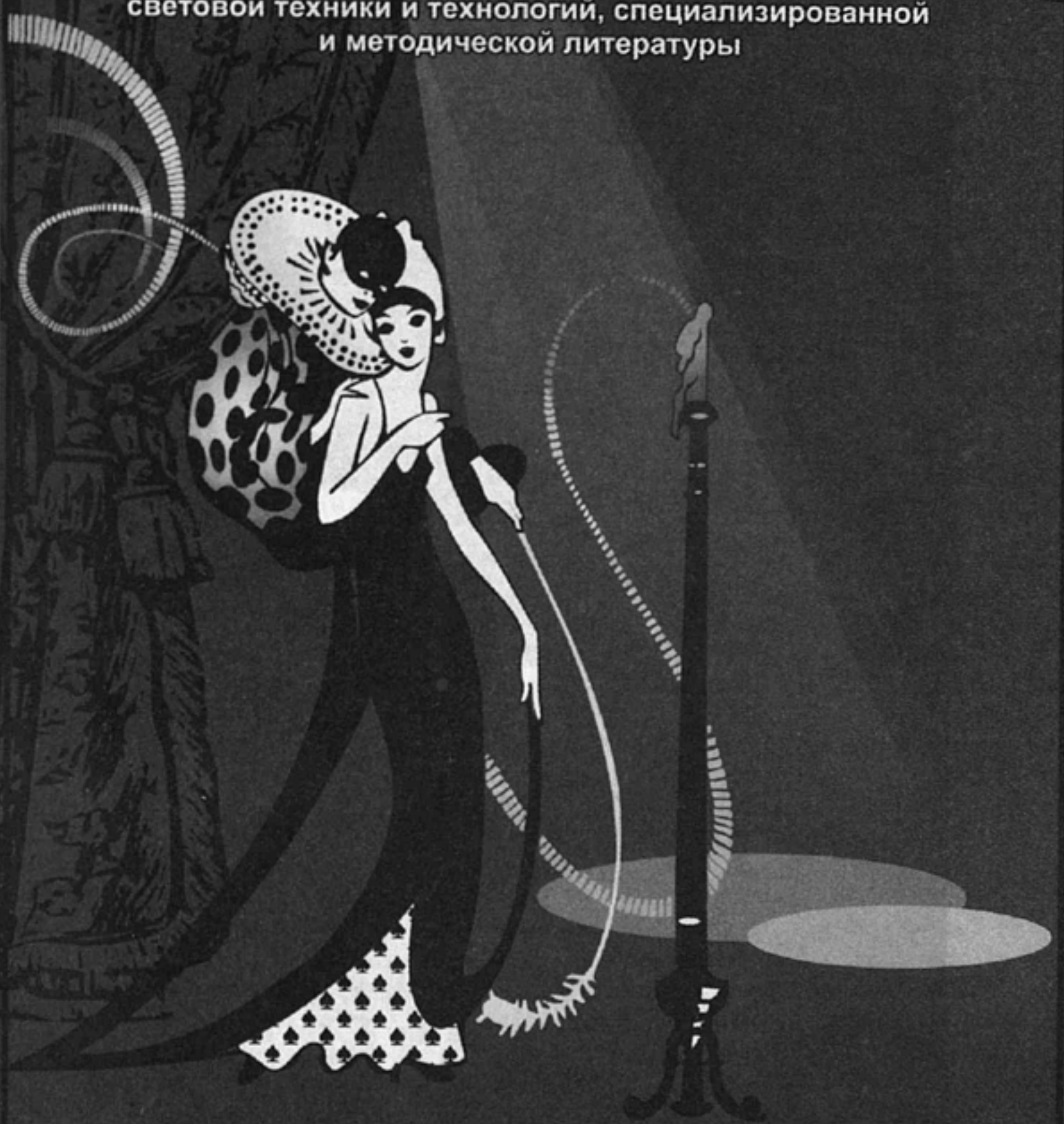
СИБИРСКАЯ ЯРМАРКА • SIBERIAN FAIR •

17-20 апреля 2003

Москва

Сцена России

Выставка сценического искусства, профессиональных и любительских творческих коллективов, театрального оборудования и реквизита, профессиональной аудио-, световой техники и технологий, специализированной и методической литературы



Устроитель:
"Сибирская Ярмарка"
Россия, Новосибирск 630049,
Красный проспект 220/10

Тел: (3832) 106290, 255151
Факс: (3832) 259845
selena@sibfair.nsk.su
www.sibfair.ru

К О М М Е Н Т А Р И И

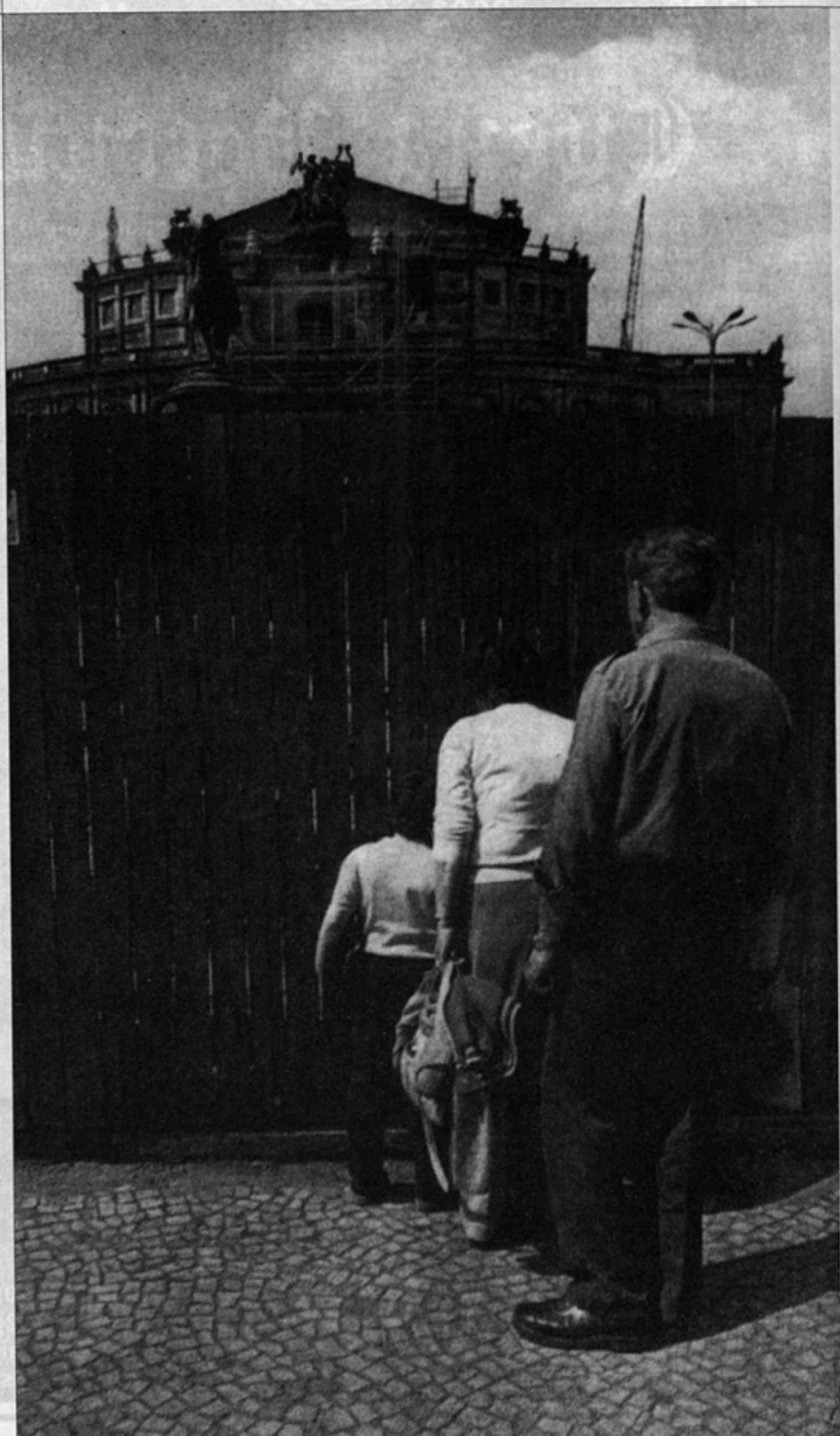


Фото Герберта Сахзе

ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ

Лекция 1 (вступительная). Что такое альтернативная история и кому она нужна?

Автор нижеследующих строк — профессиональный историк, в том числе вузовский преподаватель истории. Посему свои размышления он облекает в привычную ему форму курса лекций. Курса лекций по дисциплине, которая как бы и есть и которой как бы и нет — по истории альтернативной (она же контрафактическая, она же история в сослагательном наклонении). То есть альтернативная история, если она, конечно, существует, занимается не тем, что было, а тем, что могло (или не могло) быть. В каком-то смысле я собираюсь делать то же самое, что делали персонажи знаменитого фантастического романа Айзека Азимова «Конец Вечности». Они исследовали пути развития человеческого общества, в том числе и даже в первую очередь возможные, но не воплотившиеся в реальности (даже в Реальности, с большой буквы). Именно это я и собираюсь проделать, дабы вмешаться (или, наоборот, ни в коем случае не вмешиваться) в течение истории, чтобы будущее было наилучшим (но что есть наилучшее будущее — предмет дискуссий для персонажей романа). Последнее, боюсь, находится вне пределов моих возможностей. Или не находится?

Вспоминаю — пожалуй, с определенной неловкостью, ибо в памяти всплывает то, о чем многие (но все-таки не я) сегодня старательно пытаются забыть, — слова одного молодого человека, третьекурсника истфака МГУ, сказанные в ночь с 20 на 21 августа 1991 года близ Белого дома: «До сих пор у нас были только лекции по истории, а тут — практические занятия». Мы находимся в истории, что — и это вполне понятно — радует далеко не всех: «Чем эпоха интересней для историка, тем она для современника печальней» (Наум Коржавин). Потому любому из нас важно, а для душевного спокойствия даже и необходимо узнать, было ли что-нибудь подобное в прошлом. Если не было, то мы можем гордиться — вот какие мы неповторимые! Если было, то можем успокоиться — не мы первые, не мы последние...

Повторю: мы находимся в истории. Но что это значит? Мы попали в историю, мы — употреблю слово из низкой лексики — вляпались в нее? Или: мы делаем историю, мы — употреблю слово из высокой лексики — творим ее? Отсюда по-разному можно сформулировать вопросы, обращенные в будущее: «Что с нами сделают?» или «Что нам делать?»

И тут же, разумеется, возникает еще один классический российский вопрос: «Кто виноват?» Набор ответов: мы сами; некие темные силы — иудомасоны, правительство, коммунисты, демократы, американцы, исламские фундаменталисты, гомосексуалисты, писатель Сорокин и т.д. и т.п.; вообще никто, ибо такова была историческая необходимость. Совокупность вышеприведенных вопросов можно переформулировать так: «Могло ли вообще быть иначе?»

Если прошлое было таким, каким оно было, потому что иным и быть не могло, то и будущее будет таким, каким ему предопределено быть, и, значит, любые

наши усилия наполнить грядущее желательным содержанием тщетны. Отойдем в сторону и с бесстрастным любопытством понаблюдаем, как суетятся, и совершенно напрасно, другие. Чему быть, того не миновать.

А если миновать? Если мы что-то можем изменить в сегодняшней жизни и тем самым повлиять на завтрашнюю? От решения этого вопроса зависит «быть или не быть», действовать или бездействовать.

Все сказанное мною, впрочем, пока что из разряда «суждений нравственных». А вот возможна ли научная история в сослагательном наклонении? И если возможна, то в силах ли мы, историки, описать, каково было альтернативное прошлое, каким могло бы стать альтернативное настоящее?

До недавнего времени рассуждения типа «а что было бы, если...» являлись уделом романистов. В чрезвычайно популярном еще совсем недавно романе Василия Аксенова «Остров Крым» читателю предлагается альтернативный вариант отечественной истории — существование как бы «второй России (или СССР)» на острове Крым, не взятом в 1920 году Красной Армией (как взят был в нашей Реальности одноименный полуостров), подобно тому как существует ныне «второй Китай» на острове Тайвань. (Запомним, что здесь и в нижеследующих примерах всюду применяется один и тот же прием: берется некое событие в прошлом, которое автор считает ключевым, предполагается, что исход этого события был другим, нежели в действительности, далее описывается и иная история прошлого и настоящего.)

Кингсли Эмис в романе «Конец» набрасывает полотно нынешнего мира, в котором, однако, не было Реформации: среди персонажей упоминаются кардинал Энрико Берлингуэр (кто не помнит: был такой генсек Итальянской компартии) и генерал ордена иезуитов Жан-Поль Сартр (занудный историк может, впрочем, вопросить: откуда иезуиты, если не было Реформации, а значит, и Контрреформации?).

В политическом триллере английского писателя Роберта Харриса «Фатерланд» действие происходит 14—20 апреля 1964 года в «третьем рейхе». В результате второй мировой войны Германия победила (отклонение от действительного хода событий произошло в мире Харриса что-то весной — в начале лета 1942 года), Гитлер жив, как живы либо умерли много позднее, чем в нашей Реальности, иные нацистские лидеры, известные из нашей истории, Германская империя простирается до Урала, за которым идет вялотекущая война с Советским Союзом (столица — Омск), вся Европа объединена в Европейское Сообщество (флаг его тот же, что и в нашей Реальности) под гегемонией Берлина, а газета «Берлинер Тагеблатт» публикует статью музыкального критика с нападками на «вредные негритянские плаксивые завывания» группы молодых лохматых англичан из Ливерпуля, выступающих перед немецкой молодежью в переполненных залах Гамбурга (в нашей Реальности знаменитые «Битлз» гастролировали в Гамбурге в начале 60-х годов).

Вячеслав Пьецух создает «роман-фантазию на историческую тему» «Роммат» (то есть «романтический материализм»). Автор не отказывает себе в удовольствии пофантазировать по поводу того, что произошло бы, если бы победило восстание 14 декабря 1825 года: «Мы изобрели бы радио и впоследствии телевидение, и это даже скорее всего, но наша история не знала бы трогательно-кровавого послуха народовольцев, слепого подвижничества пролетарских революционеров, вообще культуры самоотвержения ради будущего, и первая мировая война закончилась бы у нас не Великим Октябрьским переворотом, а максимум широкими парламентскими дебатами; возможно, что в условиях социальной благопристойности Толстой стал бы знаменитым военно-религиозным писателем, Достоевский — изобретателем жанра психологического детектива, а Чехов сочинял бы исключительно изящные анекдоты». Писателю такая судьба России явно несимпатична, а потому он с радостью доказывает, что ничего подобного и случиться не могло, ибо у Отечества нашего иное, страшно-прекрасное, а не уныло-благополучное предназначение. А ежели бы описанное — не дай Бог — произошло, то «мы не имели бы многого из того, что сегодня пронзительно дорого нашему сердцу; и не справили бы свою духовную миссию, так как мы были бы для нее слишком буржуазно просты той самой простотою, которая хуже всякого воровства». (Автор настоящей заметки, которому почему-то не так уж пронзительно дорого оное предназначение и который почему-то отказывается видеть что-либо трогательное в кровавых убийствах, желал бы отметить: «послух», если верить словарям, — «свидетель в суде», что не то же самое, что «послушничество», которое, видимо, имел в виду маститый писатель, и «справляют» не духовную миссию, а большую и малую нужду.)

Эти примеры не единичны (мы еще поговорим о них и об иных примерах), но относятся они не к истории, а к изящной словесности.

Где-то на грани оной истории и оной словесности лежит созданная Натаном Яковлевичем Эйдельманом беллетризированная биография Сергея Ивановича Муравьева-Апостола «Апостол Сергей». В этой книге прославленный историк (но и знаменитый писатель) предлагает сценарий развития событий, которые могли бы произойти в случае победы восстания Черниговского полка (а ведь, действительно, могли: увенчался же успехом — пусть и временным — поход Риэго в Испании).

Еще одно сочинение на той же грани. В 1931 году в США вышла в свет весьма любопытная книга «Если, или Переписанная история», состоящая из семи очерков, каждый из которых посвящен некоему как бы прогнозу мирового развития, каковое могло бы иметь место, если бы, например, в битве при Лас-Навас-де-Толоса в Испании в 1212 году победили мавры, а не христиане, если бы Людовик XVI в 1791 году благополучно бежал из революционной Франции и т.п. Но все это игры ума без какой-либо методологической базы. Да и среди авторов не только историки, но и литераторы, такие как Г.К.Честертон («Если бы дон Хуан Австрийский сочетался браком с Марией Стюарт») или позднейший лауреат Нобелевской премии по литературе, кстати сказать, за сочинение исторического свойства, но все же не историк, а, если так можно выразиться, пишущий политик — Уинстон Леонард Спенсер Черчилль («Если бы генерал Ли одержал победу при Геттисберге» — имеется в виду решающее сражение в войне Севера и Юга в США, где генерал Ли командовал армией Конфедерации).

Следующий сюжет еще ближе к науке, хотя и не совсем (или совсем не) науке истории. В Государственном университете гуманитарных наук преподавательница основ безопасности жизнедеятельности задала студентам реферат на тему «Что было бы сейчас, если бы не было двух мировых войн?». Есть совершенно изумительные ответы на этот вопрос. Один реферат представляет собой небольшой рассказ об одном дне в апреле 1995 года (но в иной Реальности) некоего молодого москвича. Он гуляет по Москве, идет с проспекта Столыпина по бульвару Витте на проспект Лорис-Меликова. Он любуется шестидесятиметровой статуей Александра II Освободителя работы Зураба Константиновича Церетели, воздвигнутой тщанием московского городского головы Юрия Михайловича Лужкова. Он читает в газете «Московский царедворец» статью Александра Хинштейна, в которой сей бесстрашный разоблачитель коррупции клеймит министра финансов Российской империи Анатолия Борисовича Чубайса, каковой продал родную дочь в жены вождю племени хуту в Германском Конго в обмен на какие-то там концессии. Он пьет пиво «Привет юбиляру», специально выпущенное к семидесятилетию царствующего императора Петра IV Алексеевича, причем на этикетке воспроизведен портрет Его Величества работы Александра Шилова (оригинал — в Третьяковской галерее). Он посещает в Музее изящных искусств имени И.В.Цветаева выставку видного немецкого художника-экспрессиониста первой половины — середины XX века Адольфа Шикльгрубера и ведет там увлекательную беседу с неким ценителем живописи, который доказывает герою, что упомянутый Шикльгрубер, натура художественная, тонкая, никогда не стал бы заниматься политикой. Ну и так далее в том же духе.

Я изложил эту забавную историю на одном высокоученом собрании и чуть было не сорвал плавное течение заседания. Почтенные участники оставили повестку дня и кинулись обсуждать, могли ли в Первопрестольной, в условиях, когда не было первой мировой войны, а потому и Октябрьской революции, стоять омерзительные изваяния работы Церетели (любопытно, что никто не поставил под сомнение возможность Ю.М.Лужкова занять пост московского городского головы в иной Реальности). Одни настаивали, что чудовищный художественный вкус нынешнего московского начальства есть прямое следствие падения культуры в результате большевистского переворота, а посему подобных статуй в параллельном мире быть не могло. Другие доказывали, что вполне могло, ссылаясь на множество строений в псевдорусском и ложновизантийском стиле в начале XX века.

Надо отметить, что описанная дискуссия происходила в апреле 1999 года в Институте всеобщей истории Российской Академии наук на заседании «круглого стола» на тему «История в сослагательном наклонении?» (именно так, с вопросительным знаком). То есть тема альтернативной истории из писательских фантазий и «суждений нравственных» перешла в занятия профессиональных историков, из среды литераторов и моралистов в академическую среду. Так что же говорят ученые на эту тему? Но, как сказано в известном романе братьев Стругацких (и как автор настоящих строк обожает завершать свои собственные выступления перед студентами), «это уже совсем другая история». Об этом в следующей лекции.

НЕЧАЯННЫЕ РАДОСТИ

Н.СИРИВЛЯ

Вечер поэта

Позвонила приятельница. Напросилась в гости:

— Когда ты будешь дома?

— В семь.

— В семь уже дома? Слушай, тут будет вечер хорошего поэта, Владимира Лапина. На Новорязанской. В семь начало. Может, зайдешь? А потом пойдем к тебе...

«Какого еще поэта?» — подумала я, не собираясь никуда идти.

— Ладно, если получится, дел много...

— Приходи, — подруга настаивала.

— А где это на Новорязанской? — спросила я исключительно для поддержания разговора.

— В галерее Зверевского культурного центра, Новорязанская, 29; подожди, тут написано, как идти: «По правой стороне улицы пройти последний дом (№ 31), после чего повернуть направо между ним и гаражами; дойти до сада с воротами (ворота примечательны красными кирпичными столбами); зайти в эти самые красно-кирпично-столбовые ворота — и идти прямо; в глубине сада заметить одноэтажное строение и особо обратить внимание на кафе «Рыбий глаз» слева; собственно галерея примыкает к этому кафе и, по анатомической справедливости, может быть сочтена вторым рыбьим глазом; ход в галерею и кафе общий — и, уж только войдя в дверь, поймешь, что кафе в одну сторону, а галерея в другую».

Описание пути поражало поэтической точностью. Мне был знаком этот «последний дом (№ 31)» — кирпичный, буквой «Г» с аркой на сгибе. Восемь лет я пробегала мимо него по дороге в школу, и дом застрял в подсознании, став почему-то излюбленной декорацией моих снов.

Знаком был и сад. Маленькой меня водили туда гулять. А потом сад как-то потерялся, ни разу не попавшись на глаза в сознательной жизни. То ли он прятался от меня, то ли я не слишком усердно искала. Да и трудно было заподозрить его присутствие между решеткой стадиона «Локомотив» и обнесенным «колючкой» забором завода «Старт». А теперь вдруг мне подробно и заботливо объяснили, как пройти. И я пошла, влекомая ностальгией, не в силах отказаться от встречи с местами, отмеченными неисчезающей мистикой детства.

Двор дома № 31 не разочаровал. Утонувший во тьме, с редкими фонарями, бросавшими красноватый отблеск на мокрые сучья, он вполне годился для снов. На месте оказался и садик. За «красно-кирпично-столбовыми воротами» тихо нашептывал дождь. В глубине тускло мерцал «Рыбий глаз». А по темным аллеям скользили смутные силуэты людей, поспешавших на поэтический вечер.

В галерее было выставлено «современное искусство». При входе с потолка свисали гигантские фото: обнаженные девки, лихо оседлавшие дуло танкового орудия. В первом случае фоном служила горящая пашня, в двух других, кажется, Кремль и Белый дом. Так, так...

Выбеленное пространство галереи деловито рассекали яркие полосы оранжевого и желтого скотча — плод творческих дерзаний интерьер-дизайнера.

В центре на белом подиуме красовался телевизор, с ним рядом — видак. А по стенкам висели «произведения»...

К примеру, дамский бритвенный станок за стеклом с подписью: «Жиллетт» — лучше для мужчины нет». Мол, для мужчины нет лучше утонченных барышень, столь заботящихся о своей красоте и гладкости ног, что промышленность выпускает для них специальные бритвенные приборы. Реди-мейд, подписанный рекламным слоганом и возвещающий зрителю одну-единственную, крайне нехитрую мысль, всерьез настаивал на своем статусе «произведения искусства». Все по правилам: собрались несколько лукавых «экспертов», назначили бритву «произведением», и вот — висит в галерее. Сколько лет прошло с момента скандальной экспозиции дюшановского писсуара, а людям никак не надоест играть в подобные игры...

В этом скромном приюте contemporary art и был выгорожен угол для такого давно вышедшего из моды мероприятия, как поэтический вечер. Под сенью бритвы располагался письменный стол. Против стола — простые деревянные лавки для слушателей. Их постепенно и негусто заполнили человек пятнадцать «городских сумасшедших» («от них же первый есмь аз»). Все они были интеллигентны, нечесаны и плохо одеты, из числа людей, давно и насовсем махнувших рукой на заботы о приличии внешнего вида. Некоторые, впрочем, заботились: в глаза бросалась пышная блондинка с распущенными волосами, в глухом черном костюме и синих чулках...

«Боже, что я тут делаю?!» — невесть откуда всплывший снобизм раздулся и заныл, как воспаленная печень.

Явился поэт. Был он невысок ростом, одет в лыжный свитер с узорами и впечатление производил человека, сильно помятого жизнью. Усевшись за стол, начал жевать слова: мол, с голосом плохо, потому будет два отделения, чтобы в перерыве чтецу отдохнуть, а желающим — удалиться. Вцепившись взглядом в древесную загогулину на полу, я обреченно приготовилась слушать.

Он был Поэт. Это стало ясно с первого же мгновения. Едва он начал читать, из головы улетучились все томительные сомнения по поводу дикции и голоса. Голос звучал убедительно и властно, как стальной рельс. С дикцией тоже полный порядок. Но слушать поначалу все равно было трудно. Стихи свои, написанные сложным, хромающим дольником, длинными предложениями, он читал, почти что как прозу, не фиксируя концы строк, не выпячивая рисунок ритма. Лишь краем сознание ухватывало спрятанную во всем этом музыку и неожиданную, пронзительную точность «неточных» рифм. В стихах не было ни малейшего щегольства, пустых фейерверков техники. Стихи были не за этим. Они были печальны. Речь шла о холодной зиме и ненастной осени, до крыш захлестнувшей деревню. О деревенском доме, оставленном стариками. О серой, ватной депрессии, наваливающейся по утрам. О мгновениях редких прозрений, когда мир предстает полным созвучий и соответствий, и бессилии выразить их в слове, звуке и на холсте... О том, что близок конец, а итог неутешительно скромен... Пару раз, кажется, мелькнула тюрьма, а также смутные сетования по поводу чьей-то безвременной смерти...

Я противилась из последних сил: да, мол, плавали, знаем; знаком нам этот неловкий, ныряющий бег текущего, отяжелевшего судна, когда паруса вздымаются лишь на миг, а в основном — сырость, хлюпанье под ногами и боль в спине от беспрестанного вычерпывания воды... Знакомо и понятно, словно написано про тебя. Но зачем мне это? Зачем два часа напряженно вслушиваться, принимая в себя чужую невеселую жизнь, даже если она облечена в мастерски вытесанные строчки?

Потом я стала *слышать* слова. Они были просты, но каждое обретало в стихе забытую полноту звучаний и смыслов. Как хорошо сказано про осенние поля, что они «в беспорядке»! Не метафора, лишь не совсем привычный синоним. Можно ведь сказать, что в полях царит хаос или ветер беспорядочно треплет траву. Все близко, но этот прозаический бытовой «беспорядок», в сочетании с бескрайностью осеннего поля, в созвучии двух льнущих друг к другу «по», вдруг разворачивался всем спектром значений, от несовершенства универсума до простого житейского неуюта.

И так сплошь и рядом. Отключившись от поверхностного, до боли знакомого «содержания», я завороженно глядела, как в глубине, в подвижной, полупрозрачной толще стиха живут слова, неспешно двигаясь и с магнетической силой все сближая со всем. Вечность, залившую до краев лунный сад, — с оконным стеклом и лбом лирического героя. Хлопоты по истреблению надоевшего до смерти сверчка — с торжественной державинской медью, звучащей в слове «свержение» («Свержение сверчка»). Знакомый ажиотаж мытья и стирки по поводу включения в микрорайоне горячей воды — с «солнцем русской поэзии»: «И Пушкин, отложив

на время поэзии магический кристалл, залез бы в ванну»... «Пушкин в ванне» уместен — это жизнь, но и ванна с горячей водой, вознесенная на Парнас, — не преувеличение. Казалось, Лапин имеет на это право. Я вдруг поняла, что перед нами безвестный мастеровой, который три с лишним десятилетия в затворничестве, перебиваясь с хлеба на квас, честно делал работу, к которой предназначен истинный поэт: изменчивый, неприглядный «уток» обыденности нанизывал на незыблемую, туго натянутую «основу» смыслов, хранящихся в сокровищнице языка.

К концу я уже не утыкалась в пол, ища точку опоры. Я глядела во все глаза, как, сурово нахмурив правую бровь и воинственно вздернув левую, поэт читал свою «Автобиографию».

Красоты, красоты... довольно красот!
Со смыслом ли? — сдуру,
Но вот их и сдуло,
А голые ветки
(Поди-заступись-докажи-опровергни)
Для пущей проверки трясет и трясет.

Ох, горе-глаголы и прочая речь,
Скажите, что нет, — а и нет трясогузок,
Действительно нет: ну и сложишь строку-то
С не меньшим унынем, чем голову с плеч.

В этом автобиографическом цикле не было ни сумы, ни тюрьмы, ни ранней смерти жены, ни болезни, печали и воздыханий... Здесь только глаголы трепетали и бились, как сучья на холодном ветру, и на них спускались с небес озябшие существительные. Жизнь поэта описывалась как жизнь слов. И его «я», его боли и радости, его слух и зрение, его сердце и гортань были вместилищем, органической функцией, кровеносной системой, формой и условием поддержания, продления, сохранения этой жизни.

В эпоху тотального торжества пустых и мертвенно-легких слов-сигналов, слов-лейблов, слов-фантиков это казалось каким-то чудом. Пятнадцать «городских сумасшедших» подавленно молчали. Поэт закончил читать, стальной рельс умолк, из-за стола встал маленький, усталый, замученный человек. Зажевал извинения и благодарности. Публика задвигалась, сгрудилась вокруг, потом начала разбредаться. Я, каюсь, ушла, не простившись: что формальные слова благодарности, когда делается и происходит главное? Пусть бритва висит на стене. Жизнь — подспудная, непризнанная, никому неведомая настоящая жизнь искусства — все равно продолжается.

Не пропадает сегодня
Из виду шмель:
Он растворяется в виде — и осень
с его растворенъем косматей;
Будь это я, то и сам оценил бы,
насколько проник все и обнял,
С тем и нашел бы на долгое-долгое время надежную щель,
Где сохранялся бы целую зиму как нужный к весне
проявитель того, что не выяснит за зиму дятел;
Все это сделает шмель, никому не заметив
и даже не думая для куражу:
«Пересижу себе, ай да отшельник, — а там уж
природно-отлаженно сам погляжу и себя покажу!»
Желудь, конечно, по делу
Сброшен в траву —
А пролежит еще — ох! — без витийства по поводу
смысла, с которым он рос или падал,
Цели какой, так сказать, посвятился
(и дальше, и дальше; извечно глубокий вопрос —
никому не закрыть эту зыбкую тему —
Но хоть прерву:
Лает щенок, и здоровая баба сгребает
опавшие листья огромной лопатой).

Владимир Лапин, 2002

Владимир Лапин родился в 1945 году в Москве. Автор нескольких книг для детей и поэтических сборников «Сверчок» (1993) и «Тон» (2001). Стихи Лапина печатались в журналах «Арион», «Волга», «Дружба народов», «Континент», «Новый мир». Живет в Москве.

ПОВРЕЖДЕНИЯ И НАВАЖДЕНИЯ

ВАДИМ Ю. ЦАРЁВ

Кто в сапогах

Плохо человеку, когда он один?
Горе одному, один не воин?

В комментарии для одного из прошлогодних номеров «ИК» я упомянул о сладких тяготах российского единоначалия в связи с повестью «Зеленый фургон»[1]. Это была реплика вскользь, но события, произошедшие за время, пока текст ждал публикации, побуждают несколько углубиться в затронутую тему. Собственно, речь шла о фильме по повести Козачинского, но не о харатьянизированном римейке предперестроечной эпохи[2], а о почтенном продукте середины прошлого века с Ю.Тимошенко в ключевой роли[3]. Да что говорить: прежде и сахара бывали слаще, и Юрий шибче Юлии чудил.

Напомню еще раз расклад «Зеленого фургона»: темный старорежимный элемент заедает светлую новую власть, в малом городишке все грешники, и все в тельняшках, всякий при общей скудости революционного быта имеет свой отдельный чулан со скелетом (или с самогонным аппаратом), посему население очень интересуется новыми метлами и с трепетом присматривается к каждому свеженазначенному начальнику. Однако спустя короткое время очередной руководитель обязательно появляется в скрипучих, из свиной кожи, желтых сапогах с кисточками, и все устаканивается и движется в пристрелянном направлении.

То же происходит обычно и в сегодняшней свободной России: начальникам престрашного зрака — вплоть до наибольшего начальника — быстро подбирают завлекательную обутку, руководство по новым сапожкам мгновенно протягивает ножки и становится для всех, кто в этом заинтересован, понятным и приятным.

Обуть Путина сравнительно долго не получалось. Не давался, хотя от примерок и не ускользал. Эту тактику следует признать озорной, но верной. В России толковый ротный со своею ротой никогда в ногу идти не будет: мягко притопчут и, как по команде, сделают вид, что так всегда и было.

История знает, какими тиранами бывают камердинеры и охранники. Мне неведомо, предусмотрены ли в кремлевском штате камердинеры, но и под охраной новый хозяин старого сенатского дворца не прогибался с ходу. К нему со всем почтением, а он знай себе с горок скатывается и на матрацах кувыркается. Иной раз любовью-уважением совсем в угол загонят, но и тут он не найдется: прыгнет в бассейн, и только его и видели — одни буруны остаются. Мастер, что и говорить. Откуда что и взялось. Впрочем, откуда что взялось, известно — от армии и из разведки.

Школа разведки для российского президента есть самое то, что доктор Айболит прописал обезьянкам (которые лапками ушки, глазки и ротик прикрывают). Разведчик приучен конспирироваться против всех, охоту откровенничать с членами семьи, с товарищами по работе и друзьями, если таковая и была, у него от-

---

[1] Царёв Вадим Ю. Повреждения — наслаждения — наваждения. — «Искусство кино», 2002, № 11.

[2] «Зеленый фургон» (1983), режиссер А.Павловский.

[3] «Зеленый фургон» (1959), режиссер Г.Габай.

бивают в самом начале карьеры, поэтому опасности, проистекающие от особо доверенных лиц, ему меньше грозят. Да и бывают ли у приличного разведчика настоящие друзья, а также лица на полном доверии?

И путинские погоны должны были прийтись как нельзя более к месту. До революции смеялись над прижимистостью духовного сословия, в советское время шутили по поводу бережливости краснознаменного офицерства. Помню, в Дрездене мне показывали дома комсостава Группы советских войск — многие окна были заклеены газетами, меж тем как приличные немецкие бумажные шторы стоили сущие пфенниги. Путин тоже в Дрездене служил.

Вспоминая валтасаровские роскошества предыдущего режима, невольно задумаешься, а не лучше ли выйдет, если в государственно-личных тратах Владимир Владимирович будет похож не на тароватого Бориса Николаевича, а на, допустим, скуповатого Петра Алексеевича? Суровая походная койка Наполеона многое значила во всемирной истории. Суровая скромность величию не помеха. В истории нередко получалось, что чем более стоящим оказывался правитель, тем менее стоили казне его привычки.

Ладно — Наполеон. Пусть французово остается французам. А с кого брать пример президенту-петербуржцу, как не с основателя Петербурга? Лучше всех российского императора понял, я думаю, французский поляк Казимир Валишевский. Он показал, что у нашего великого преобразователя никакого великого преобразовательного плана не было. Петр действовал по наитию и делал в точности то, что его подданным было особенно не в жилу. Он шел против привычек, как форель идет против течения. Если хочется в России совершить что-нибудь *путное*, должно действовать в одиночку и исподтишка, основные опасности в этом случае исходят от *идущих вместе*. А когда предпринимаешь нечто в районе Красной площади, тем более нельзя оглядываться на других — замучают не только советами.

Привычки ельцинизма таковы, что идти против любой из них — подвиг благочестия. Тут и планы не нужны: постигай, чего желают плутократы[4], подобострастно именуемые олигархами, пойми, что привыкло хотеть чиновничество всех мастей, и делай в точности наоборот. А планы в президентском деле опасны. Они как роспись дорожного маршрута — полезны главным образом тем, кто закладывает фугасы.

Между прочим, российское народное население само устало от своих привычек. Юрий Болдырев выступал как-то раз на заседании «Свободного слова» (дискуссионный клуб при Институте философии РАН). Оказывается, его отнюдь не идеалистически настроенные подчиненные по Счетной палате при первой более или менее надежной возможности переходили от жизни по понятиям к жизни по законам. Выгода, стало быть, тоже надоедает. Странная это все-таки штука — привычка... Посмотрите: глубоко и искренне пьющие россияне воспринимают загадочно трезвенного президента лучше, чем президента, который следовал исконному обычаю с истовостью, то и дело перегонявшейся в неистовость.

Народ, безмолвствуя по-прежнему, по-прежнему же хочет перемен. По-моему, люди готовы к новизне, однако им нужен добрый пример. Пример не обязательно всеблагой, но непременно *другой*. Пусть подержится на виду у усталой от свинства страны тот, кто способен такой пример подать, тогда есть надежда. И пусть надежда умрет последней, а мы вслед за нею.

Сейчас не время мечтать о наивысшем месте России в поднебесье. Не стоит гадать о том, будет ли она первой или второй под солнцем, будет ли идти в русле движения каких-либо стран или первенствовать в собственном, самочинно ограниченном пространстве.

Наступил момент, когда все родственные страны оказываются вблизи друг от друга вне зависимости от того, хотят они того или нет. Они уравнены единой необходимостью — некоторыми общими проблемами, которые совершенно невозможно обойти.

Эти проблемы, возможно, решить нельзя, но обязательно нужно снова и снова пытаться их решить. Божественный промысел туманен, но похоже, что у человечества нет другого выхода, кроме согласованного управления планетой с опорой (помимо ооновских согласований и посиделок международного

---

[4] Плутократия (греч. *plutocratia*, от *plútos* — богатство и *krátos* — сила, власть) — власть богатых, господство денег. Чаще всего под П. понимается разновидность государственного строя, при котором формально (с помощью узаконенных высоких имущественных цензов) и фактически, либо только фактически (независимо от декларированных демократических норм), политическая власть принадлежит наиболее состоятельным кругам. По существу, эксплуататорские государства всегда носят характер П. (Большая советская энциклопедия).

чиновничества) на несуществующую пока слаженную и быстродейственную космополитическую силу.

Что я имею в виду? Уж не новый ли шовинизм, теперь уже не национальный, а как бы даже интернациональный? Не имперский ли вызываю дух, основанный, в отличие от былого империализма, не на эгоизме, а на гуманизме? Ну что вы, конечно, нет! Хотя, может быть, и да.

В мареве политкорректности все кошки серы — даже если некоторые из них вымазаны в крови от усов до кончиков хвостов. Для политкорректности всякий образ жизни по-своему хорош — от праведного до самого свинского, всякий личный суверенитет неотъемлем — хоть Христов, хоть Саддамов. Я с этим не согласен.

Можно любить человечество, но своих родителей, братьев, сестер, жену и детей нужно любить если и не больше, то чуточку горячее. Многие цивилизации по-своему неплохи, но мне в моей христианской как-то теплее. И я помню, что христианство выросло из иудейской культуры. И я знаю, что подлинный ислам близок моей культуре и многими жизненными правилами, и олицетворенными в исторических героях ценностями, и духовными достижениями.

Мне кажется, что культурная близость — это роковое обстоятельство в жизни стран. И хотят они того или нет, ссорятся или мирятся, но рано или поздно это обстоятельство их объединит. Необходимость нового империализма вызвана тем, что Север — развитые страны мира, прошедшие долгий искупительный путь проб и ошибок, — оказался перед лицом вызовов, идущих с Юга со стороны сил, не имеющих обязательств перед историей, потому что ее у них нет или она ими забыта. Это вызов международного терроризма. Это вызов со стороны мировых наркокартелей. Это вызов со стороны стран, которые, получив независимость, воспользовались ею для войн всех против всех.

Ни одна из цивилизованных стран, взятая по отдельности, не может должным образом ответить на эти вызовы. Говорят, что Чечня — это русская проблема. Я думаю, что это совершенно не так. Терроризм накатывается с Юга на все развитые страны. И оказывается, что ни одна из них справиться в одиночку с ним не в состоянии.

Не справившись с талибами в Афганистане и с бандитами в Чечне, нельзя справиться и с терроризмом в Латинской Америке. Нельзя смотреть отстраненно на борьбу американцев с колумбийской наркомафией, но и нельзя приветствовать в державе датской «гниль», развязавшую бойню в Москве. «Норд-Ост» был пронзен осью Норд—Зюйд.

Если веришь в краеугольные ценности своей цивилизации, то эти ценности надо защищать действием, силой. Но, повторяю, не в одиночку, потому что в этом случае правовое обеспечение таких действий будет нести на себе отпечаток нравственной ущербности.

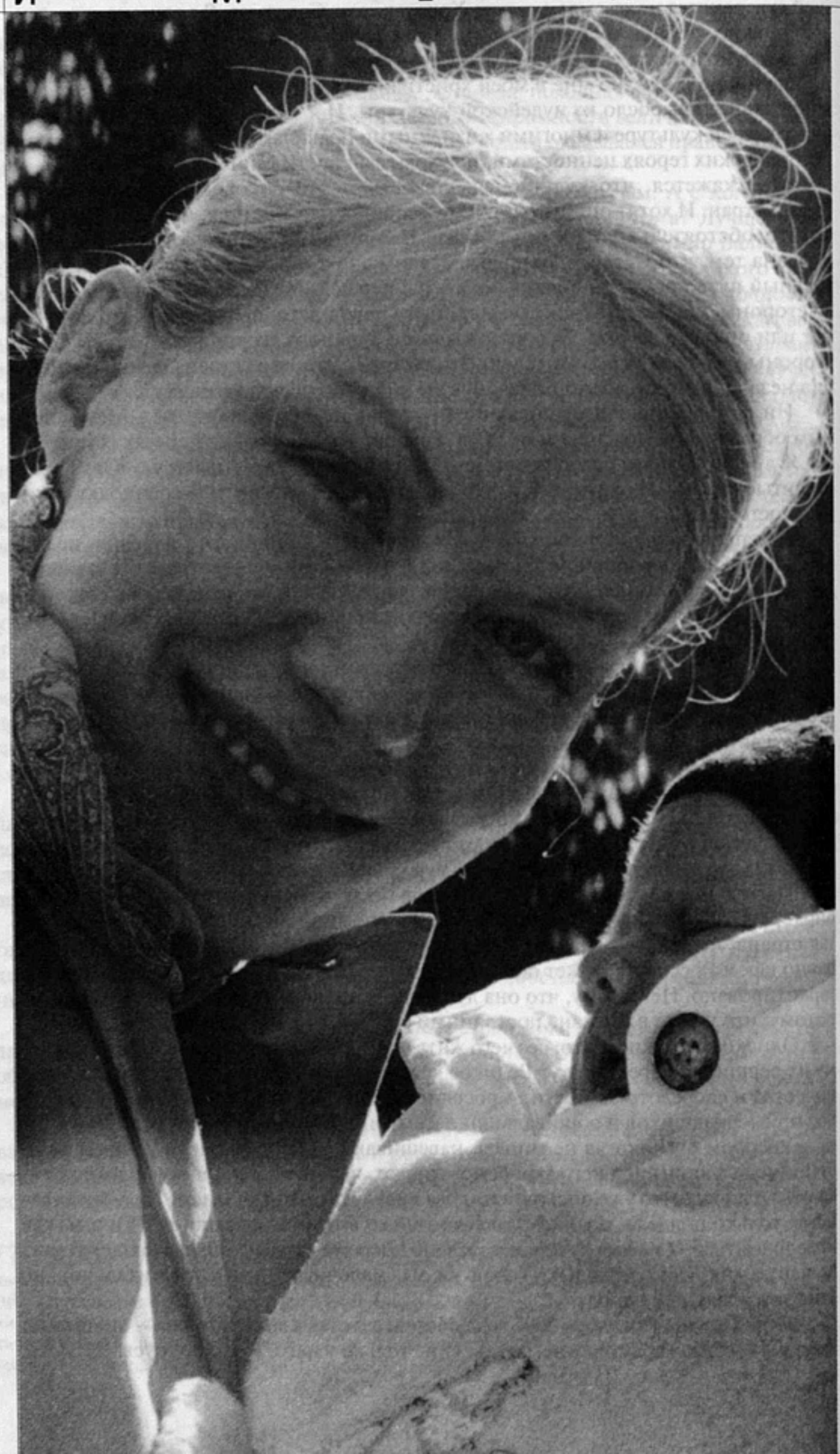
В рамках нового финансового империализма развитый мир неизбежно придет к ограничению банковской тайны и другим ограничениям финансового суверенитета стран. Но если одна из стран выступит против такого рода необходимости, то вся система разрушится. Это может привести к катастрофам, провозвестие которых мы уже наблюдали, в том числе в нашей стране.

Так что Россия вовсе не выбирает свое место в мире, равно как и мир не выбирает свою политику в отношении России. Ни Америка, ни любая другая развитая страна, ни все развитые страны вместе взятые не могут обойтись без России, равно как и Россия не может обойтись без них. И в этом смысле будущее России гарантировано. Не потому, что она лучше всех, не потому, что она избранная, не потому, что у Бога в кармане постоянный российский загранпаспорт.

Однако возможно ли то, без чего жить нельзя? Если через великие дела, то кому их вершить — президенту? Великое дело — явление штучное, требующее одиночества и сосредоточенности. А российский президент уже не одинок, он уже в рое примеряльщиков и обшивальщиков: ему и серебряный значок отличника вуза, в котором он никогда не учился, навешивают, и царскую шапку надевают, и старинные дворцы под него евроремонтируют, и самолеты по росту подгоняют — словом, сапожки-то уже поскрипывают и кисточками покачивают. Но в самих сапогах только полдела, целиком же дело только в том, кто в сапогах. И в том, как за дело взяться. У нас на Руси как заведено? Беремся за дело по-настоящему, когда нас самих берут за кадык. Такой уж мы малочисленный (относительно), но многострадальный народ.

Вот и Путина в октябре 2002 года обстоятельства взяли за горло — он показал хватку. Похоже, характер у него есть. И не только у него. Русь, не трусь!

И М Е Н А



Рената Литвинова с дочерью Ульяной

ЕЛЕНА СТИШОВА

Только любовь, или Большая постановка жизни

Я вообще ненавижу секс. Только любовь.
Рената Литвинова. Из интервью

Каюсь, красивые формулировки имеют надо мною необъяснимую власть. Буквально на днях услышала: «Если тебя нет в *медиа*, то тебя вообще нет». И навострила уши. Как вы поймете чуть ниже, не зря.

Спорить с автором формулировки я не стала, хотя и ежу понятно, что в медиа не отметилось большинство наличного человечества, но это не означает, надеюсь, что человечества не существует. Но в каком-то пределе формула все же верна.

В античные правремена массы равнялись на обитателей Олимпа, на богов и героев, позже герои эмансипировались от богов, приблизились к людям и отчасти даже смешались с ними, но не настолько, чтобы совсем уж раствориться в толпе. Толпа, она же масса, всегда чуяла и распознавала харизматических лидеров и добровольно, даже со сладострастием отдавалась их власти. И отдавалась бы по сей день, да только принятые нами демократические реформы, а с ними и демократические процедуры отменяют обожание любимых вождей, а также коллективные радения в их честь. Новое время, время Всемирной Паутины, отвергло героев сверхчеловеков, сбросило с корабля современности идолов тоталитарных режимов — на смену им пришли ньюсмейкеры. Это скучно, это отменяет прежние идеологические игры, зато мы сравнялись с цивилизованным Западом и стали осваивать с удивительной для нас скоростью новые игры — медийные. Вот тут-то и настал час торжества СМИ и пиара. Героем, кумиром, культовой личностью становится тот, кого сегодня выбрали и полюбили эти самые СМИ. А не выбрали и не полюбили, то будь ты хоть семи пядей во лбу, тебе не светит слава и в анналы тебе не попасть. Как сформулировал коллега, *если тебя нет в медиа, то тебя вообще нет.*

А в это время, как обычно писали в титрах немых фильмов, чтобы обозначить параллельное действие, я собираюсь писать о Ренате Литвиновой, и память автоматически («по умолчанию») сохраняет то, что может пригодиться для работы. Пока что все в тумане — ясна лишь отправная точка. Меня изумляет траектория ее, Ренаты, полета. Все выше, и выше, и выше... Она и впрямь, что ли, решила умереть великой? Это я вычитала в одном из ее интервью. Сказано было с юмором, но все же очень смело, вызывающе смело...

Отправляюсь в Интернет. Совершаю несколько рейдов. С глубоким погружением. Читаю и читаю. О Литвиновой и Литвинову. Один вечер, другой, потом и день прихватила. Долго живу на сайте «Ренаточка», где под нежное элек-

---

Прозу Ренаты Литвиновой см. в рубрике «Чтение». — *Прим. ред.*

тронное тремоло можно изучить биографию и фильмографию «гениальной актрисы, драматурга и режиссера», прочитать ее самые последние интервью и зайти в персональную фотогалерею. Выныриваю с кучей информации, но счастья нет в моей душе. Испытывая что-то вроде кессонной болезни, я с ужасом понимаю, что информация эта профанная. Что там, в виртуальной реальности, я потеряла свою героиню. Меня аж паника охватила — что я в редакции скажу? Что мой органон отравлен Интернетом? Что Литвинова превратилась в миф и ей можно только поклоняться, как египетской жрице или греческой богине? Приступ малодушия был такой, что больше всего на свете хотелось отступить: мол, тема закрыта и писать не о чем. Я пришла в чувство, когда меня осенило: все наоборот. Если ты стал добычей медиа, то тебя, в сущности, нет. И не вообще, а чисто конкретно. Уцепившись за этот антитезис, как утопающий за соломинку, я спаслась. И даже перенастроилась в отношении интернетовского трэша. Почему бы не отнестись к нему как к гипертексту, который вполне адекватен культу Литвиновой в московской тусовке?

Литвинова собирается открыть свой персональный сайт, и уж его-то она будет отслеживать придирчиво. А за остальное, в том числе за «Ренаточку», учрежденную поклонником ее красоты и талантов, она не в ответе. Но, полагаю, прекрасно понимает, что ее образ в медиа поддерживает ее статус «культовой фигуры», дивы и самой загадочной женщины нового русского кино. Без раздражения и всерьез отвечает она на банальные вопросы своих интервьюерш (мужчины, видимо, не смеют обращаться к ней с подобными глупостями). Такова тяжелая доля звезды — свою звездность, раз уж она случилась, надо подкармливать, и Рената владеет этим искусством. Однако и здесь чувствуется тавро ее личности, ее фирменный стиль: она работает на свой пиар как бы нехотя, в полноги, не утрачивая отстраненности от процесса, в котором участвует искренне и простодушно. Паблисити Литвинова не ищет, напротив — прячется за семью замками. Поклонники сторожат под окнами, обрывают телефоны. «И откуда только узнают?» — удивляется наивная Рената.

Не каждая успешная актриса, даже если речь идет о попсовой суперзвезде, обзаводится толпой фетишистов — «сыров», готовых повсюду следовать за своим кумиром и быть у него на посылках. Вызывать подобные чувства — удел немногих избранных. Рената Литвинова из их когорты. Родись она в эпоху Великого Немого, ей светили бы лавры Веры Холодной, а то и Греты Гарбо — именно на нее (только не на Марлен Дитрих и уж тем более не на секс-бомбу Мэрилин Монро) похожа Рената и по физическому типу, и по темпераменту. Но даже сегодня, когда уже мало быть только натурщицей, даже великой, чтобы сниматься в кино, с такими данными, с таким лицом нельзя было не попасть на экран. И это случилось. Свою «даму с камелиями», коронную роль Гарбо, Литвинова получила из рук самой Киры Муратовой. Муратова оценила уникальный типаж, отвечающий ее тогдашним эстетическим исканиям, наперед зная, что избранницу полюбит кинокамера. Пародийный образ медсестры Риты Готье, инфернальной, инфантильной и полубезумной, недавно аукнулся в телесериале «Граница. Таежный роман», где Литвинова позирует опять же в белоснежном накрахмаленном халате медицинской сестры. В роли Альбины Ворон Рената буквально войдет в каждый дом, обретет популярность среди миллионов любителей сериалов и Госпремию в придачу. Но Альбины не было бы без малахольной Риты. Монологи своей героини Литвинова написала сама, дав волю фантазии и отпустив все тормоза (впрочем, отсутствие тормозов — онтологическое свойство ее прозы). Лично я не могу себе представить другую актрису, которая так истово и с полной верой в предлагаемые обстоятельства могла бы произнести столь умопомрачительный текст. Про то, как мерзкий мужчина патологоанатом бросил окурок в разрезанный им же живот пациентки... Риты Готье.

После дебюта в «Увлеченьях», после роли в «Трех историях» в собственноручно написанной новелле «Офелия» Рената становится медийной богиней и востребованной сценаристкой. В том же году, что и «Три истории» — в 1995-м, выходит психологическая драма «Принципиальный и жалостливый взгляд», поставленная питерским режиссером А.Сухочевым по дипломному сценарию Литвиновой. Исполнительница роли Али К. Наталья Коляканова получает приз за главную женскую роль на «Кинотавре».

Леонид Парфенов выводит Литвинову на следующий медийный круг: он делает ее «женским лицом» своего исторического проекта и отдает ей женскую партию комментария. Владимир Познер дважды приглашает звезду занять кресло критика в его воскресном ток-шоу.

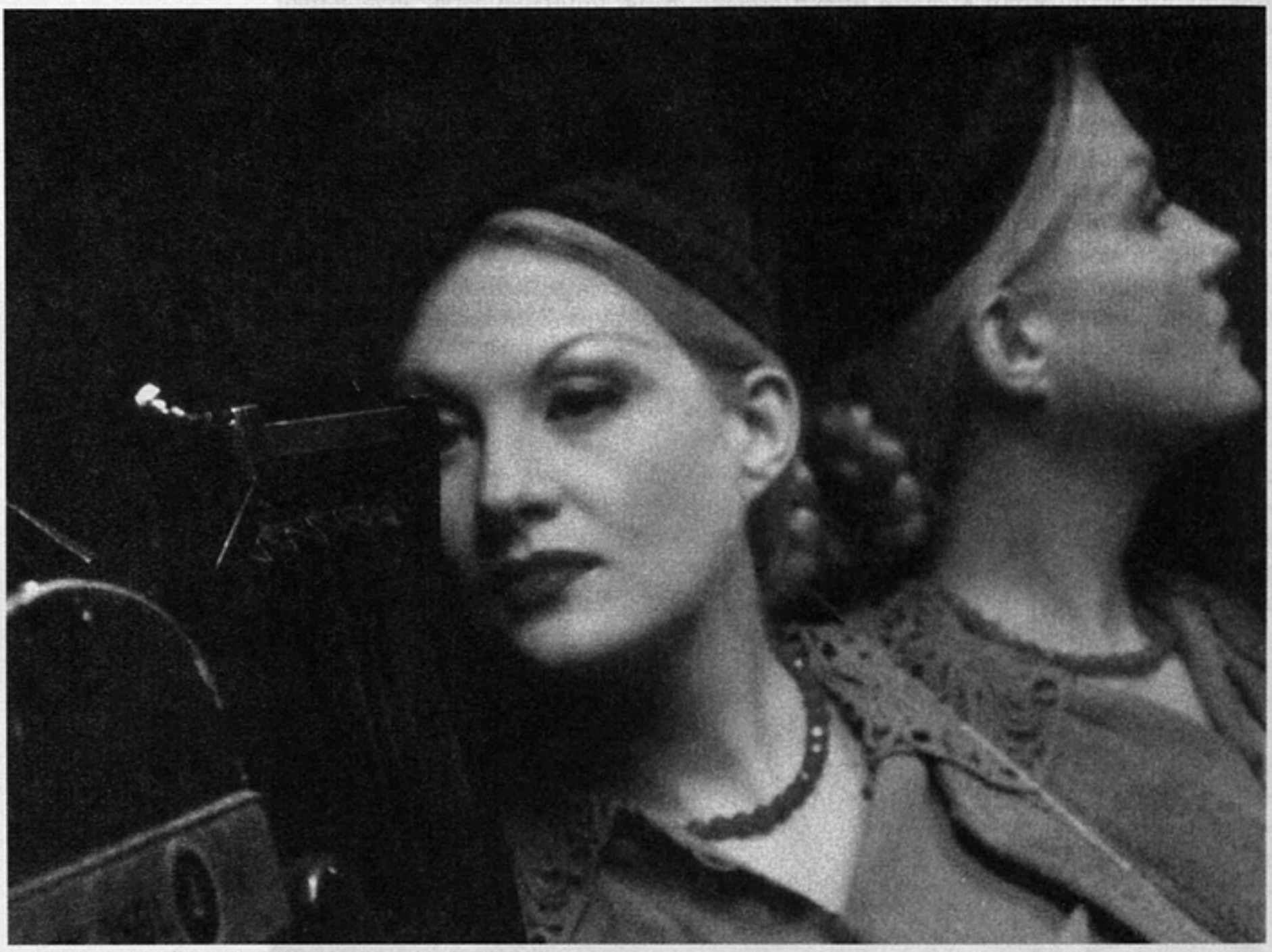
Конечно, «красота — это страшная сила». С момента, когда великая Раневская, томно рассматривая в зеркале свою эксцентричную безумицу Маргариту Львовну, сделала достоянием масс выстраданную гением мысль, много чего случилось. В частности, с красотой дела обстоят все круче и круче. В условиях рыночной экономики красота инвентаризирована, оприходована, модельный бизнес процветает, девушка-милиционер из Пскова получает титул «Мисс Вселенная», красотки записные российского происхождения отправляются на поиски сладкой жизни за бугор...

Но при чем тут Рената Литвинова? За один только последний год наша красавица и умница получила букет престижных премий, включая Государственную и нехилую общественную — «Триумф», — по совокупности заслуг в киноискусстве. Она представляла Россию в большом жюри Берлинале, одного их трех китов международного фестивального движения. Мелодрама «Небо. Самолет. Девушка», где она и автор сценария, и продюсер, и исполнительница заглавной роли, была приглашена в один из конкурсов Венецианского МКФ.

Рената Литвинова
Фото В.Клавихо

Словом, Литвинова вступила в зону официального признания, в опасную зону истеблишмента, оставаясь при этом в тусовке и не меняя имидж «вечной девушки» и ледяной красавицы. Только недоброжелатель решится утверждать, что эти неигрушечные знаки успеха даны ей за красивые глаза.

В свое время Петр Палиевский, литературовед и публицист, в нашумевшем сборнике статей «Искусство нравственное и безнравственное» опубликовал трактат «К понятию современного гения». Помнится, в том своем сочинении,



«Вокальные параллели», режиссер Р.Хамдамов

маркированном 60-ми годами прошлого века, Палиевский рассуждал о том, что хрестоматийный образ парящего в эмпиреях романтика «не от мира сего» современные гении дополнили железной хваткой прагматика, озабоченного покупкой дачи в Переделкино не меньше, чем состоянием мировой души. Наше время не знает подобной проблематики, не видит никаких зазоров между талантом и богатством. На всех парах мы движемся к тому, чтобы вопреки заветам родной культуры объявить бедность пороком.

Судя по многим приметам, наша героиня, дочь советских врачей, выросла не в роскоши. Это можно запросто вычислить хотя бы по деловому совету некоей девушке, озабоченной отсутствием гардероба. Что делать, когда хочется одеться, а денег нет? Литвинова предлагает ей черную юбку и черный свитер — свой излюбленный туалет, между прочим. Правда, замечает она, чтобы эффектно выглядеть в таком наряде, надо следить за фигурой. Одновременно в Интернете же мне попался со знанием дела составленный отчет о наряде, в котором Литвинова появилась на какой-то тусовке — от какой фирмы свитер, сапоги и прочее. А мне не везет: я почему-то всегда вижу Ренату в черном. Помните, в «Чайке»: «Маша, почему вы всегда в черном?» «Это траур по моей жизни», — с вызовом отвечает Маша. У Ренаты любовь к черному тоже концептуальна. Она хорошо себя чувствует в черном. Что же до темы траура по несложившейся жизни, то, слава Богу, у Ренаты нет повода для декадентской тоски, свойственной долгое время героиням ее сценариев и рассказов. У нее сча-

стливое замужество и годовалая дочь Ульяна. Она увлечена ролью матери и в интервью с удовольствием говорит о своем новом опыте — о дочери, о материнстве, о воспитании детей. Еще она излучает душевное здоровье и доброжелательство — как человек, решивший наконец огромную проблему и того же желающий другим. Будто и впрямь, как у поэта: «Легко проснуться и прозреть, словесный сор из сердца вытрясть и жить, не засоряясь впредь. Все это небольшая хитрость».

«Небо. Самолет. Девушка», режиссер В.Сторожева

Впрочем, звезда в личном общении всегда производила впечатление девушки разумной, деловой и организованной, о чем поведала в свое время на страницах «ИК» Татьяна Москвина, автор единственного аналитического текста о феномене по имени Рената Литвинова. Текст так и назывался — «Femina sapiens». Было это года четыре, а то и пять назад, до многого, что случится на веку Литвиновой. *До* режиссерского опуса о звездах советского кино. *До* роли Альбины Ворон в «Таежном романе». *До* роли Лары в римейке советского хита «Еще раз про любовь». И *до* рождения Ульяны. Последнее «*до*» я бы написала с большой буквы. Я уверена, что рождение ребенка, особенно первого, возносит женщину на вершину, с которой в совершенно новом свете открывается ее прошлое, а будущее сладостно брезжит сквозь магический кристалл.

Вообще-то, внутренняя жизнь людей творчества обычно зашифрована в их произведениях. Мысль тривиальная, но почему-то редко используемая критиками. К примеру, тем, кто не принимает позднюю Киру Муратову и полагает тупиковой эстетическую линию, которую она открыла в «Трех историях» и продолжает ее развивать, почему-то не приходит в голову, что подобный эстетический зигзаг глубоко укоренен в личном опыте художника. Что эстетика у серьезных мастеров всегда проекция внутреннего состояния, душевного строя. Жизнь открыла Муратовой свою трагическую глубину, *бездну*, а она не из тех, кто станет — и может! — говорить не о том, что выстрадано. Трагизм в ее творчестве нарастает, как бы она ни пыталась снять его иронией, как говорится, ос-

транить. Случаен ли муратовский рефрен последних лет «никто никого не любит»?

Творческая эволюция Литвиновой находится в противофазе муратовской. Она и ее героини очевидно дрейфуют от «нелюбви» к любви. Позволю себе высказать осторожное предположение: «перемена участи» явилась следствием совместной работы с Кирой Муратовой. Перемены случились в личной жизни Литвиновой и в жизни ее героинь.

Героини ранних литвиновских сценариев подозрительно хорошо знали, что такое нелюбовь. Нелюбовь, по Литвиновой, это диагноз. Это разновидность энтропии, которая кончается смертью. Если не физической, то метафизической. Об этом сценарий «Нелюбовь» и фильм по нему в постановке В. Рубинчика. Об этом «Принципиальный и жалостливый взгляд Али К.».

Смерть как отсутствие любви — этот мотив долгое время не отпускает Литвинову. Ее никем не любимые, но способные на жертвы любви героини чувствуют себя отверженными в мужском мире, где их используют и предают. В «Стране глухих», поставленной В.Тодоровским по мотивам литвиновской повести «Обладать и принадлежать», отчаявшиеся девушки решают податься в мифологическую страну любви. В других ситуациях ее героини становятся мстительницами. Одна открывает газовую горелку на кухне, а потом наблюдает с улицы, как красиво уходит в небо не оправдавший девичьи надежды возлюбленный, увлекаемый взрывом (было очень забавно пару лет спустя увидеть аналогичный финал в скандальном фильме француженки Катрин Брейа «Романс»). Другая разбирается с мамулькой, не забравшей крошку из роддома. Где нелюбовь, там смерть. Где смерть, там рождается идея бессмертия.

Отражения любимых мотивов имеются и в документальном проекте «Нет смерти для меня», где Литвинова дебютирует как автор-режиссер.

Кино про кинозвезд — бестселлер по определению. Хотя снято оно вовсе не для того, чтобы утолить неутоляемое зрительское любопытство по поводу личной жизни знаменитостей. На свои, а не на зрительские вопросы отвечает автор. Что же волнует Ренату Литвинову в судьбах Лидии Смирновой, Татьяны Самойловой, Веры Васильевой, Татьяны Окуневской, Нонны Мордюковой? Их актерские легенды? Их частная жизнь? Или, может быть, перепад между мифом и реальностью, знаки несовпадений, которые можно зафиксировать на пленке? «Мне было интересно понять, каков же результат истраченной жизни и чего на самом деле они добивались», — декларирует Литвинова. У нее нет тайного замысла демифологизировать своих героинь, этих «див и почти монстров».

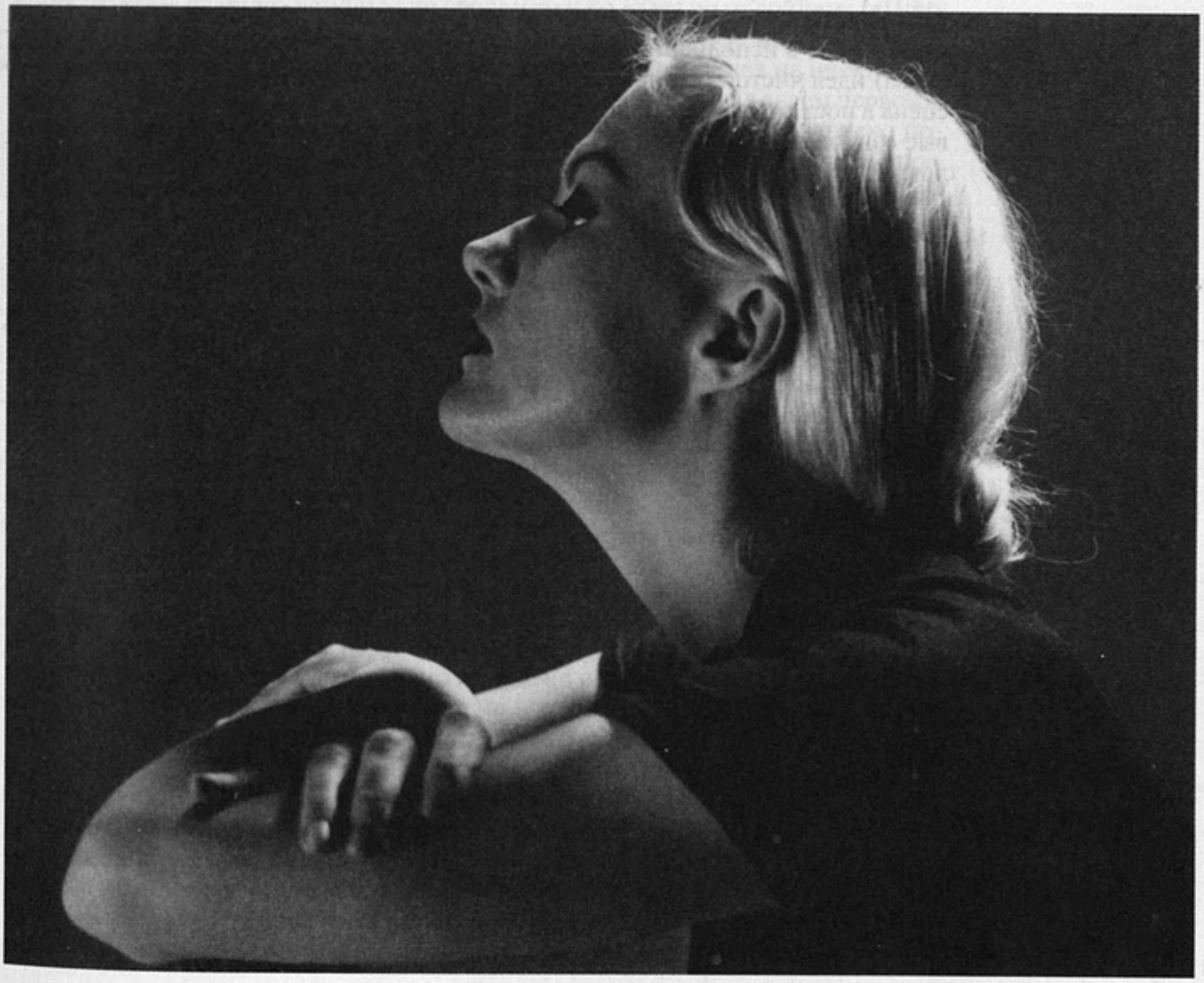
Напротив, ее занимает живучесть актерского мифа, несмотря и вопреки. Немолодые звезды со всеми их проблемами, женскими, творческими, возрастными, такие открытые и беззащитные в разговорах с Ренатой Литвиновой, уже бессмертны, пусть и не имеют на то заверенной бумаги, подобно великой Жанне Моро, ставшей членом Французской академии и тем самым причисленной к лику бессмертных. Ничего уже не изменится в их легенде. Не имеет значения, кто сыграл больше ролей, кто меньше, снимаются они сейчас или нет. И даже если кто-то из звездной когорты потрясет публику новой ролью шекспировского масштаба — скажем, Мордюкова явится в роли Медеи или леди Макбет, а Самойлова снимется у Ларса фон Триера в римейке «Лисичек», — славы не прибудет и не убудет.

Идея бессмертия волнует Литвинову. В конце концов, должно же быть в божьем мире что-то, что можно противопоставить физической смерти, бросить ей вызов? В своем финальном монологе она произносит ключевую фразу: «Нет смерти для меня». В этой мизансцене Литвинова, ослепительная и феерическая, уже не интервьюер. Она вестник иных миров, жрица вечной жизни в образе то ли мифической перводевы, то ли андрогина, совершенного создания природы. Выйдя из-за кулис, где происходило таинство ее бесед с бессмертными, она органично становится в их ряд. Уже потому хотя бы, что целлулоид навеки законсервирует и ее облик. Пленка — новейший способ бальзамирования, иллюзия жизни вечной, метафора Элизиума.

Решив проблему личного бессмертия на ближайшее время, Литвинова решительно меняет участь своих героинь — наконец-то она одаривает их любо-

вью, причем взаимной. В художественном мире писательницы, где сквозило разочарование и недоверие к мужчине, существу слабому, неверному, унылому, источнику женских несчастий, под влиянием неизвестных нам причин случилась вспышка на солнце. В результате мужчины, по крайней мере некоторые из них, обрели пассионарность, а с нею способность любить.

Умаление мужского начала (кенозис) в жизни Литвинова подробно описала в своих сочинениях — это один из ее постоянных мотивов, вообще прозу писательницы можно анализировать как феминистскую. Кое-кто из представителей сильного пола не прощает ей подобной проницательности, лишь подтверждая тем самым ее правоту. Самые радикальные критики Литвиновой — амбициозные мужчины детородного возраста в диапазоне от двадцати пяти до пятидесяти с гаком. Эстеты и тонкие ценители, они регулярно запускают в сторону Литвиновой напоенные ядом критические стрелы. Ну а как еще отомстить за красоту и недоступность плюс талант и успех? «Так не доставайся же ты никому!» — известной репликой из известной пьесы эти критические эскапады дешифруются запросто, Зигмунд Фрейд отдыхает. Ясно наперед, что ревнители прекрасного в искусстве мужеского полу не заметят у Литвиновой новых мотивов. Уже не заметили. Уже объявили римейк «Еще раз про любовь» провалом. Но здесь проблема не искусствоведческая, скорее гендерная, проблема уязвленной мужской власти, воспринимающей женский успех и женскую свободу как агрессию и покушение на мужские командные посты в этой жизни. Так жить нельзя, женщина, пусть и красивая, должна знать свое место. И не важно, что кроткие героини Литвиновой бесконечно далеки от идей матриархата — напротив, они вянут-пропадают в отсутствие мужчины. А уж коли он появится, то счастью нет границ. Что Альбина, что Лара ну просто обожают своих возлюбленных, в дуэте «мужчина — женщина» все на привычных местах, мальчики сверху.



Рената Литвинова
Фото Е.Китневой

Итак, Альбина и Лара. Ту и другую играет сама Рената. История первой — из сериала «Граница. Таежный роман» А.Митты. Тем более любопытно увидеть в экспозиции этого образа такой близкий Литвиновой мотив нелюбви. С той, правда, существенной добавкой: что тут ясно прочерчен социальный план, чего Литвинова в своих сочинениях обычно чуждается.

Альбина вынуждена выйти замуж за офицера госбезопасности, чтобы выжить и спасти тетку — вся остальная семья уже сгинула в сталинских лагерях. Большую часть фильма Альбина — жертва, выживающая за счет внутренних резервов. Но вот провидение посылает ей любовь, она совершает безумные, с точки зрения здравого смысла, поступки, только бы не потерять эту любовь. И побеждает, как и положено по закону мелодрамы.

В отличие от своих партнерш — Ольги Будиной и Елены Пановой, работающих в классическом стиле психологического реализма, — «непрофессиональная» Рената играет по наитию. Ее природная экзальтированность, которую невозможно побороть как любую органику, заключенная в раму подробно и со вкусом поданного быта военного гарнизона, дает нетривиальный эффект — жар-птица в клетке для канарейки.

Не думаю, что актерство должно стать главным сюжетом в самореализации Литвиновой. Экран годится ей как пространство для эксклюзивных гастролей. Причем по очень значительным поводам. Скажем, для предстоящих съемок у короля артхауса Питера Гринуэя, пригласившего Ренату в свой русский проект.

Последнее ее появление в главной роли фильма «Небо. Самолет. Девушка», как и фильм в целом, по всей видимости, надо принимать как развитие нового мотива — сбывшейся Любви.

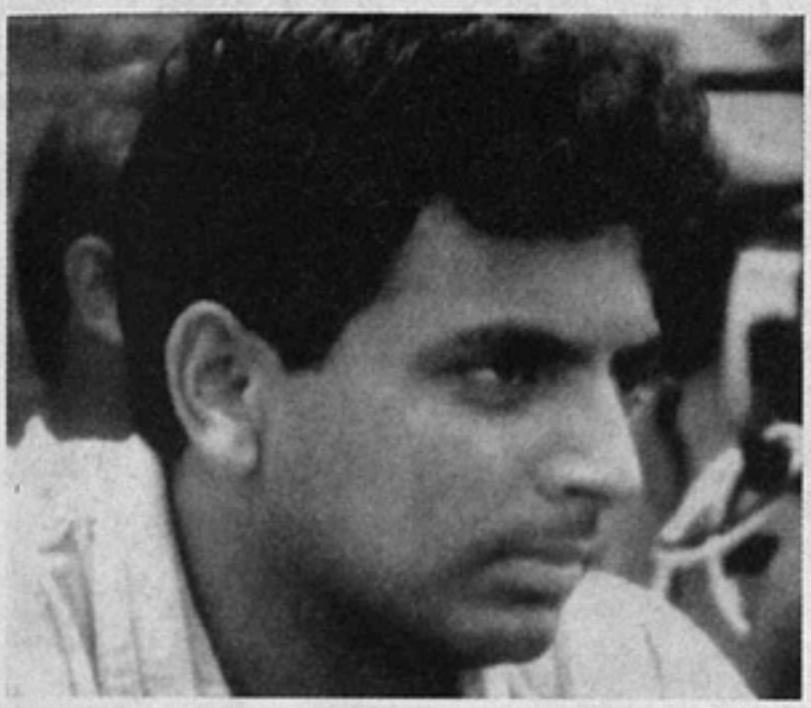
Литвинова перестала бы быть самой собою, выбери она бытовой вариант семейного счастья. Уж этого мы от нее не дождемся. Она берется за римейк советского хита конца 60-х — мелодрамы Г.Натансона по пьесе Э.Радзинского «104 страницы про любовь». Пишет сценарий «на себя», а Вера Сторожева, коллега по работе у Муратовой, снимает его как актерский бенефис. Стюардесса по имени Лара в исполнении Литвиновой — это литературная (в лучшем смысле слова) идея чистой и целомудренной любви. Ауру целомудрия не разрушает и сцена в постели, где героиня, лежа спиной к возлюбленному, произносит впервые озвученный Татьяной Дорониной с ее фирменными придыханиями монолог: «Я тебя люблю! Я тебя люблю! А ты меня любишь?»

Литвинова в роли Лары или Лара в роли Литвиновой — существо удивительно трогательное, искреннее, доброе. Совершенно не от мира сего. Одно неясно — как такая небожительница могла попасть в стюардессы? Долой бытовые мотивировки, и тогда все встанет на свои места. Небо и самолет — метафорика полета, топосы астрала, где обитает дух этой красавицы. Туда, в астрал, она и вознесется в финале. А куда деваться — нет ей пары на этом свете. И брутальный журналист Георгий, ласкательно Георгийчик, перелетающий из одной горячей точки в другую, вряд ли составит ее счастье. Но и на том, как говорится, спасибо, что растопил сердце Лары.

Меня же совершенно купила сцена, когда Литвинова поет куплет песни Шурочки из мелодрамы «Моя любовь»: «Звать любовь не надо, явится незваной, счастье расплеснет вокруг...» Поет она фальшиво и ни капельки не заблуждается на сей счет. Ну, кто бы, скажите, решился на такой самоубийственный шаг и при этом не потерял лицо? Только она, Рената. Она и придумала отсылку к коронной роли Лидии Смирновой. Ей так хотелось спеть эту песнь торжествующей любви.

НИНА ЦЫРКУН

М. Найт Шьямалан: между миров



М. Найт Шьямалан

Звучит банально, но так и есть: слава обрушилась на него как ураган. В 1999 году его «Шестое чувство» уступило по сборам только «Звездным войнам» («Призрачная угроза»). Этого не ожидал никто — ни студия, ни сам режиссер, которому исполнилось тогда двадцать восемь лет. Он сознательно шел на риск, отказавшись от формулы успеха, и упрямо повторил то, что сделал в своем первом и абсолютно провальном фильме «Пробуждение», только лучше. На этот раз получилось. Вместе со следующей картиной, «Неуязвимый», два фильма Шьямалана собрали в мировом прокате больше миллиарда долларов. Получив за сценарий «Неуязвимого» десять миллионов (и еще десять за режиссуру), он побил гонорарный рекорд.

С его последним фильмом «Знаки» все сложнее. Американская критика фильм воспела, в прокате он почти провалился, хотя ожидания были чрезвычайно горячи. (Сразу после объявления о начале съемок в Интернете появилась куча любительских сайтов, посвященных одной теме: каков будет неожиданный финал нового фильма Шьямалана?) В России картину приняли недоуменно и холодно.

Больше всего на свете Шьямалана пугает демон посредственности. Он пытается бороться с ним каждый день. Бои идут с переменным успехом. Но первую и главную битву выиграл он, Шьямалан, — заставил зрителей «Шестого чувства» не только досмотреть тягучий и мрачный фильм до конца, но еще раз прийти в кинозал и посмотреть его снова. Он ткнул зрителя носом в неприятный факт — кино-то ты смотреть не умеешь! Видишь фигу. Я ведь все аккуратно обставляю, все знаки на виду, имеющий глаза да увидит. Финал «Шестого чувства» оказался шоковым: поразила не только развязка — мертвые ходят среди нас, живых, а мы их не замечаем, — но и то, что все самое главное мы проморгали, и вот надо еще раз посмотреть, разуть глаза.

Шьямалан идет против течения, против мейнстрима с его убыстряющимся темпом и калейдоскопическим клиповым монтажом, приучая нас к восточной медитативной практике. Вроде зовет назад, а на самом деле — нет. Чем дальше по пути прогресса, тем ближе мы к архаическому прошлому — как компьютер ближе к обычной ручке, чем к пишущей машинке (это наблюдение принадлежит Петру Вайлю). Может быть, поэтому в Силиконовой долине так много индусов. Шьямалан родился в Индии, на шее у него поблескивает серебряная

змейка с санскритской надписью, но вырос он в Пенсильвании, и его жена Бхавна, родители и еще девять членов семьи имеют докторские степени, полученные в американских университетах.

Свое второе имя Нелльятту он еще студентом перевел на английский: Найт — ночь, ночной. Темная, невидимая, ночная сторона жизни для него столь же реальна, как и дневная, видимая. Пришельцы из страны мертвых — в «Шестом чувстве» и особенно в «Неуязвимом» — живее всех живых. А сами живые — не больше, чем тени, и мы часто видим на экране лишь их отражения.

«Шестое чувство»

Но Шьямалан американец, и сюжеты для «Неуязвимого» и «Шестого чувства» он почерпнул в макулатурных комиксах про обыкновенного человека, который становится супергероем, встретившись с таинственным незнакомцем, и про человека, который умер и сам того не заметил. Шьямалан помнит свои корни (его дети носят индийские имена), но закончил епископальную академию, а потом знаменитую киношколу Тиш-скул при Нью-Йоркском университете. Поэтому Дэвид-Неуязвимый в оболочке Брюса Уиллиса — это сегодняшний библейский царь Давид, а загадочный Элайджа (Сэмюэл Л. Джексон) — грозный пророк Илия в грохочущей колеснице, которая превращается в инвалидную коляску. Поэтому в «Пробуждении» церковь — место отдохновения, а в «Знаках» бывший священник Грэм Хесс (Мел Гибсон), разочаровавшийся в вере, вновь надевает на себя пастырское облачение. Очень вероятно, кстати, что и тема отступничества в «Знаках» автобиографична — все-таки родители Шьямалана покинули свою древнюю родину.

Тем не менее хай-тек и древняя индуистская философия соседствуют в Шьямалане, не мешая друг другу, мистика рационализируется обыденностью. Так символика воды в «Знаках» сводится к конкретному итогу: нежелательных космических пришельцев можно уничтожить именно водой. Или другой пример: не случайно «Шестое чувство» автор рассматривает как перекрестье мистического триллера «Изгоняющий дьявола» Уильяма Фридкина с сугубо реалистической драмой «Обыкновенные люди» Роберта Редфорда. Не случайно и то, что его часто называют современным Хичкоком (режиссер, который очень тщательно выстраивал вещную среду и настаивал на том, чтобы зрителю «все было объяснено»), а еще чаще — современным Романом Поланским (разумеется, имея в виду былого Поланского, постановщика не «Пианиста», а «Ребенка Розмари», загадочная прелесть и магия которого состояли в неуловимости переходов от реальности к бреду).

«Знаки» — тоже замечательный технический трюк, примененный Шьяма-

ланом в хорошо освоенном им пространстве и одновременно расширяющий возможности саспенса. Исходная ситуация почти затерта: вторжение недружелюбных космических пришельцев, угрожающих жизни на Земле. Однако это вторжение, в отличие от катастрофических сценариев «Войны миров» или «Дня независимости», «ползучее», незаметное, без всяких летающих тарелок, приземляющихся на лужайке у обычного дома, и спецопераций НАСА совместно с ФБР и Министерством обороны. Точнее, что-то такое есть — но только на телеэкране, как бы не по-настоящему. (На кукурузном поле семейства Хессов возникают словно выстриженные гигантскими ножницами круги. Хозяин дома считает это шуткой местных хулиганов. Потом по телевидению сообщается о подобных случаях в Бангалоре и где-то еще, аналитики говорят о вмешательстве инопланетных сил. Речь идет о «злаковых кругах», любимой теме уфологов.) Внимание же автора концентрируется не на «физике» происходящего, а на «метафизике», на сознании главного героя, Грэма Хесса, бывшего священника, который, пораженный бессмысленной гибелью жены в автокатастрофе, снял с себя сан и утратил веру. (Его еще по привычке именуют «отцом», например, женщина-шериф, но он каждый раз просит так к нему не обращаться: «Я что-то не слышу своих детей».) Поэтому здесь отсутствует всякий внешний шум и грохот, обычно сопровождающий истории про инопланетян, так же как отсутствуют и впечатляющие визуальные события. Подлинной кульминацией фильма становится не появление в доме Хесса голодных инопланетян, жаждущих поживиться человечиной, а тот эпизод, когда к этому дому подъезжает машина мужчины, по вине которого погибла жена Хесса. Мужчина исповедуется Хессу, виня себя за грех (он сел за руль будучи пьяным). Инструменты Шьямалана — тишина, медлительность, невидимое, благодаря которым и создается атмосфера жути, ощущение некоей запредельной силы и власти, тайно контролирующей нашу жизнь. Эта сила существует лишь в «знаках» — звуке чьих-то шагов по крыше, луче фонаря, шарящем по кукурузному полю, привкусе воды, которую маленькая дочь Грэма отказывается пить, пыли, которая мешает дышать его сыну-астматику. Камера настойчиво заключает Хесса и его семью в «рамочную конструкцию» — проем двери или окно террасы, медленно отъезжая и как бы «инкапсулируя» их, помещая в контролируемое замкнутое пространство.

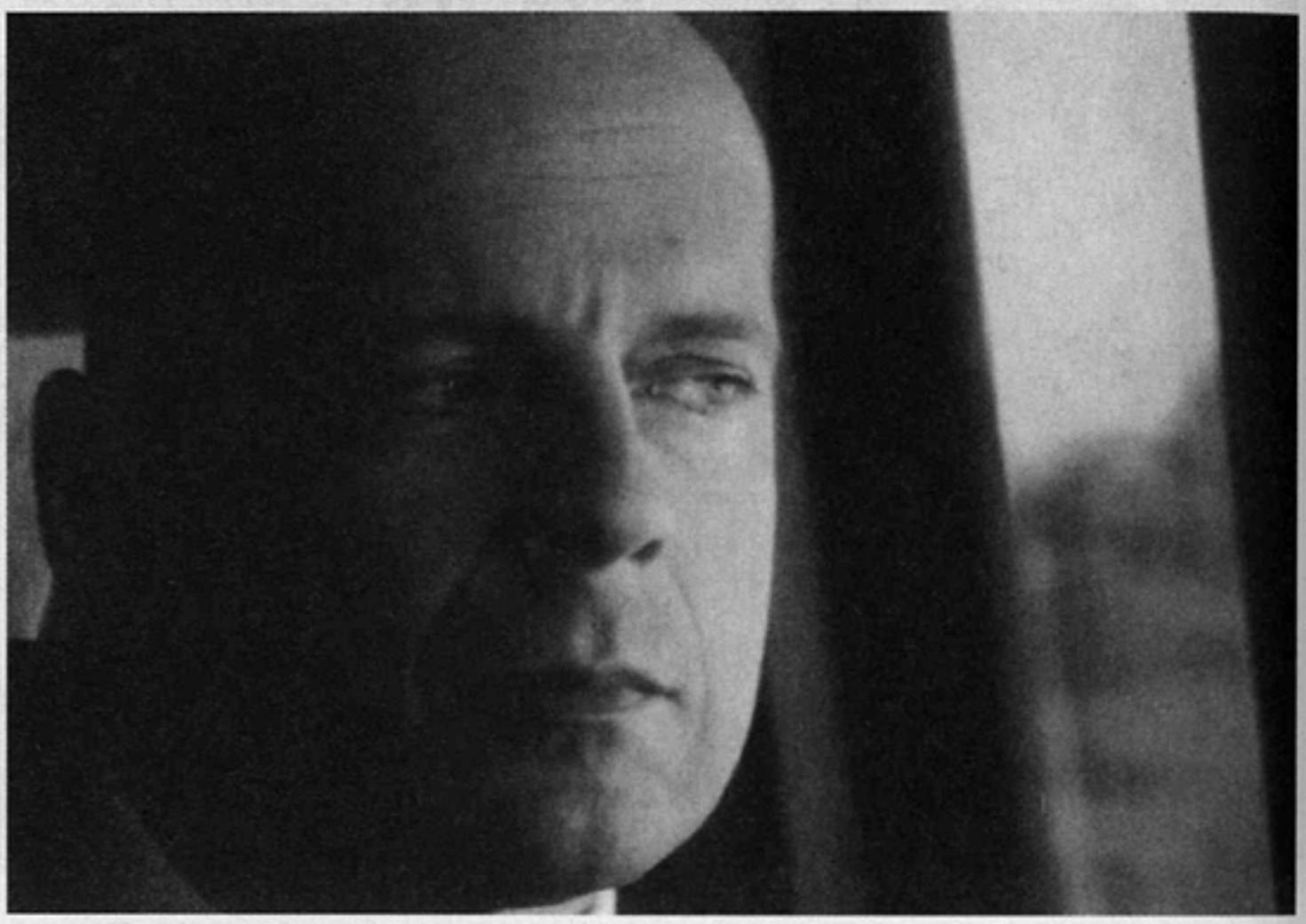
«Знаки»

Выходя наружу, эта тайная сила делается уязвимой и, в сущности, нестрашной. Но невидимая, неосязаемая, непонятная, она представляет реальную угрозу, потому что мы не знаем, против чего следует обороняться. Не в этом ли и со-

стоит экзистенциальный ужас сегодняшнего существования, уловленный и спроецированный на экран Шьямаланом? Не в этом ли и состоит пресловутая притягательность его фильмов?

Понятно, секрет успеха Шьямалана не только в том, что он уловил нечто существенное, но и в том, что сумел соответственно это передать. С тем же ощущением жути, то есть неопознанного страха. С тем же ощущением подконтрольности нашей жизни неведомой силе.

В сущности, история с пришельцами всего лишь обманка — инструмент вовлечения зрителя, — точно такая, к каким прибегал Шьямалан в «Шестом чувстве» и «Неуязвимом», где конкретные истории гибели главных героев служили поводом для обнаружения сокровенного. В «Знаках» эта обманка отбрасывается в финале с нескрываемой иронией. Оказывается, пришельцев-каннибалов одолеть проще простого — зеленые человечки боятся обыкновенной водопроводной воды.

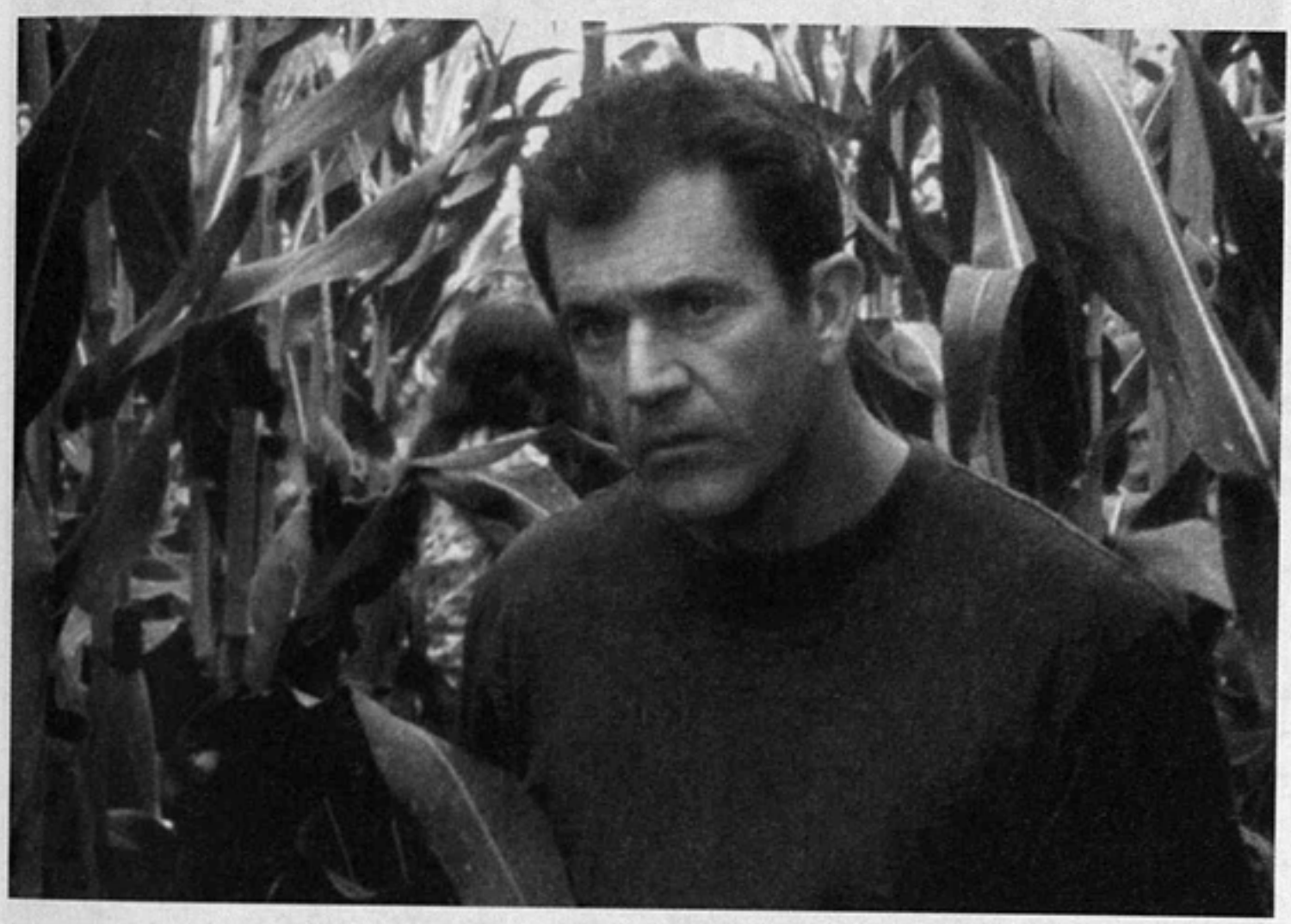


«Неуязвимый»

Под прикрытием популярного жанра Шьямалан ставит нас перед выбором. Мы должны выбрать, во что верить. Вариант номер один: мы не одиноки в этом мире, все, что происходит, имеет свое обоснование и цель. Или, как говорил Лев Толстой, «нет, этот мир не шутка». Вариант номер два: все, что происходит, только лишь набор случайностей, чаще всего нам неподконтрольных, и ежели, к примеру, мы молимся о здравии больного и он выздоравливает, то лишь благодаря одной из таких случайностей, по совпадению. Сам же Шьямалан, написавший сценарий, рассказывает о том, как человек, утративший веру, приходит к выводу: Бог существует для того, кто в него верит.

Позаимствовав в большой мере и у Хичкока, и у Поланского, и у Фридкина, и у Редфорда — да не только у них одних, — Шьямалан никогда не идет след в след за определенным режиссером. Он, к примеру, строит саспенс, как Хичкок, он старается, по слову того же Хичкока, «заткать весь ковер», вводя в фильм максимальное количество информации, которая в массе своей, разумеется, не будет замечена зрителем, во всяком случае с первого просмотра. Но эта избыточность остается тайной приманкой, которая заставляет смотреть его фильмы еще и еще и открывать их по-новому. Например, в одном из интервью Шьямалана я прочла, что четыре главных героя «Знаков» — отец, его брат и дети — символизируют четыре поры возраста человека. Дочь — детство, пору естественного эмоционального существования, сын — переход к взрослой жизни, брат — этап взросления, еще окрашенного наивностью детства, и, наконец, сам глава семьи — трезвую зрелость. Уже одна эта рама зада-

ет другое прочтение. И это вполне хичкоковский ход. А вот с актерами Шьямалан работает совсем иначе. Хич, как известно, рвал и метал, когда ему навязали Пола Ньюмена, который играет «по методу», то есть по системе Станиславского. А Шьямалан, выученик Тиш-скул, где преподают ученики Стеллы Адлер, всегда требует психологического вживания. У него играют (а не просто демонстрируют органику) даже дети — одиннадцатилетний Джоэл Хейли Осмент получил за роль в «Шестом чувстве» номинацию на «Оскар» и прочувствованный панегирик из уст Майкла Кейна на церемонии вручения наград Академии. Шьямалан выбирает актеров, внимательно изучая их предыдущие



«Знаки»

работы, и не только их. На съемках «Знаков» Мел Гибсон вспоминал случай, произошедший с ним в молодости. На вираже хайвея, опоясывающего крутую каменистую гору, его машину занесло, и он должен был неминуемо свалиться в пропасть. На обочине росло единственное дерево, и машина застряла в его ветвях, повиснув колесами над обрывом. «Такие вещи просто так не происходят, — говорил актер. — Такое не происходит без вмешательства высших сил. Это был явный знак...»

По всей вероятности, мы еще не готовы к фильмам Шьямалана и их финалам. Он приучил нас к трюку, мы послушно следуем в русле стереотипа, который он успел нам навязать, а сам Шьямалан уже где-то впереди и приготовил развязку совсем по другому, только что изобретенному (разгаданному) им рецепту.

Кстати, вы еще не заметили, как много среди нас живых мертвецов?

Свадебная поездка на озеро Самотлор

Фото А.Лехмуса

ИГОРЬ МАНЦОВ

Возраст, пол, национальность

Начало. Секретное оружие стариков — ахи, вздохи, хроника недомоганий и в целом *бесполезный* для новых поколений социальный опыт, который, однако, этим новым агрессивно навязывается. Посему не хочу ничего знать о том, что было до моего рождения.

А ничего и не было. Мир был сотворен 22 августа 1966 года. Мною. В городе Тула. Из пыли, из пепла, из ничего.

Мизантроп. Считаю, что молодые уже имеют право не вставать в общественном транспорте при появлении старших. Почему этим вопросом не занимается пресловутая Дума? Да потому что сама сидит намертво, дряхлеет. Вжавшись в престижные кресла и повышая пенсии.

Ничего, доберутся еще и до думцев. Настанут времена, когда дети, девушки, юноши будут в диковинку. Тогда их придется защищать юридически, жестко. Примут «Закон о прочих и молодых». «Прочим» будет предписано вставать в присутствии юных, уступать место в транспорте, жертвовать жизнью во имя цветущей молодости. Так будет!

Только вот жить в эту пору прекрасную лично мне снова придется в качестве угнетенного класса, третируемого пенсионера, старичка. Предполагая такой недобрый финал, я превентивно недолюбливаю и старых, и молодых. Все они мешают мне жить.

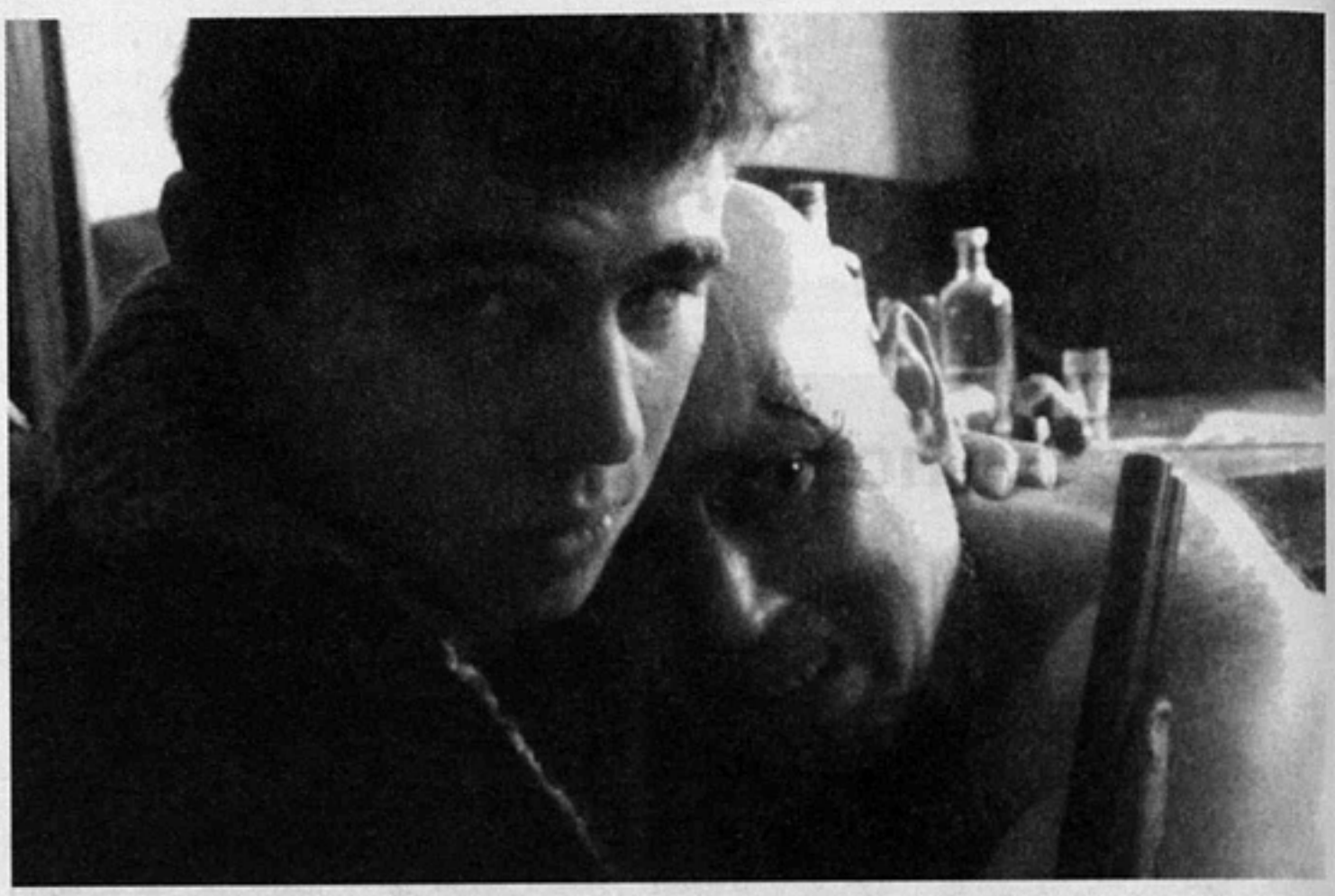
У всякого человека, кроме писателя, есть две возможности: молодость и старость. По правде говоря, у мироздания нет других загадок, а серьезным людям не о чем толковать, кроме как об этом, страшном, взрывоопасном. Все войны от этого, все зло.

«Уайнсбург, Огайо». Новелла «Смерть» из *невероятного* сборника Шервуда Андерсона: «В тускло освещенной комнате возле покойницы сидел молодой человек, погруженный в свои мысли. Его ум играл образами жизни, подобно тому как ум его матери играл образами смерти. Он закрыл глаза и вообразил, что алые юные губы Элен прикасаются к его губам. Тело его задрожало, руки затряслись».

«Братья». Господа, ежели желаете разобраться в *подлинном* содержании эпохи, прекратите читать газеты, подарите телевизор бомжу, следите за популярной массовой культурой! Там всё — подсознание толпы. А кто сегодня не «толпа», кто не охвачен системой коллективных представлений? Как говорил один знакомый канадец, «всемирная деревня» — вот она, за окном.

В «Братьях» Балабанов задел нервы нашего времени. Во-первых, социали-

Окончание. Начало см.: 2002, № 12.



«Брат», режиссер А.Балабанов

зация в нынешней России осуществляется исключительно через укоренившегося, прорвавшегося родственника, ибо всем прочим отношениям, основанным на слове, бумаге, государственной протекции и гербовой печати, никакого доверия нет. И справедливо. Значит, и сила, и правда сегодня только в отношениях крови. В первой картине старший брат, бандит (Сухоруков), социализирует младшего (Бодров). Во втором фильме, наоборот, младший социализирует опустившегося старшего.

Замечателен сарказм, с которым Балабанов вбрасывает в наше речевое поле проблематику национального. Делает это грубо, используя набор масок. Словно бы вопрошает: вы, соотечественники, относитесь к идее крови настолько серьезно, что уже не можете вообразить общество, устроенное иначе, по законам, превосходящим клановые и родоплеменные? Тогда будьте последовательны и прожуйте весь тот стандартный набор, которым национальное описывается на вульгарно-обывательском уровне. Так появляется бесподобный «еврей обманщик», впаривающий Даниле неисправную машину. Конечно, это предельно значимый образ. Повторюсь, он с неизбежностью провоцируется той идеологемой, которая лежит в основании современной российской действительности.

То есть если кровь — это весомо, грубо, зримо, достаточно, для того чтобы строить на этом, *родоплеменном*, принципе общественные отношения, тогда отчего бы не доверять и архаическим обывательским анекдотам?! «Я евреев, того, не очень!» — «Почему, у тебя есть, что им предъявить?»

Обычно предъявляют одно и то же, одно и то же. Так, болтливый попутчик-антисемит поинтересовался: «Неужели ты не встречал *таких вот* отвратительных жидов?!» При этом сморщился, но каких «таких» — не пояснил. И я честно ответил: «Пару-тройку откровенных подлянок кинули мне русские и хохлы. *С ясными голубыми глазами*». «Но ведь есть же разные страшные книги: все описано!» «Во-от, — завопил я, — во-от! Опять — грамотные, ублюдки, начитались!!»

А я что говорю: книги — в огонь. Не надо тыкать пальчиком в книгу, сам «писатель», будет время — тако-ого понапридумаю. Отворите глаза, *смотрите*.

Что касается гендера, пола. Во втором «Брате» персонаж Бодрова не заискивает перед женщинами, звездами или проститутками, как то принято сегодня в обществе и кино, а без разговоров заваливает их в постель. Здесь Балабанов воспроизвел очень значимый сегмент бессознательного: коллективное ожидание восстановления гендерного статус кво, как минимум равноправия женщины и мужчины. Вспомните, как поначалу «опекают» Данилу героиня Салтыковой и темнокожая телезвезда, как развязно, нагло разговаривает с бесстрашным русским юношей продавшая душу и тело *проститутка* Даша!

Наконец, *главная причина успеха:* впервые со времен условных и в целом фальшивых картин о Великой Отечественной *реальные поступки* совершают молодые люди. Без указки Политбюро, отдела ЦК, родителей и многомудрых старших товарищей. Даже в «Окраине» процессом управляли персонажи эпопеи «Освобождение» (Николай Олялин и т.п.). А здесь собрались энергичные парни, честь по чести оформили документы в Чикаго, восстановили полную справедливость, вернулись на родину с трофеями (допустим, с Дашей).

Всё. Именно за это мы и любим второго «Брата», а кое-кто даже первого.

Кровь-3. Именно системный кризис *социального* приводит к тому, что начинают доминировать *отношения крови*. И нечего удивляться вспышкам национализма, плавно переходящего в экстремизм. Кровь ныне — гарант коммуникации. Кровь — уже не метафора, а материальный носитель общественного договора. Что-то вроде нотариальной печати. Отношений, не скрепленных отношениями крови, как бы и не существует. Не существует классификаций, в основу которых положены, скажем, *социальные параметры*.

В случайной компании выясняется, что я не переношу Бродского и Жванецкого. «Так ты — антисемит?» — то ли с надеждой, то ли со скрытой угрозой интересуется человек неакцентированной национальности. «Не понял». — «Ну ведь эти двое — евреи!»

Ах, вот что. Но мои претензии к ним лежат в *иной* плоскости. Упрощая, сказал бы, что не выношу в поименованных лицах — «высокомерных грамотных», которые по поводу и без оного шпыняют безмолвствующее большинство.

Нахмурив брови, загадочно простонал: «Понятно, понятно». Да что тебе, *уроду*, понятно? Будь ты юдофил или юдофоб, все равно мыслишь общество исключительно в категориях «красных кровяных телец». Шаг влево, шаг вправо — расстрел. Вот с таких вот моральных уродов и начинаются расовая ненависть и, простите за выражение, сегрегация.

Тем же самым «грамотным» ревнителям политкорректности, как правило, не нравится мой безусловный кумир Вячеслав Добрынин, который, главным образом, *композитор*, этим и интересен. А про Нину Бродскую, лучшую, наряду с Ведищевой, советскую эстрадную диву, грамотные вовсе не слышали. Есть мнение, Добрынин и Бродская — евреи. Что это дразнящее кое-кого слово объясняет в их социопсихологической позиции? Во всяком случае, не объясняет, чем отличаются они от Бродского Иосифа и Жванецкого Михаила.

Тридцать лет мои фавориты выдают на-гора честную, на грани экзальтации, эмоцию. Воодушевленно *сотрудничают* с народом, а значит, со мной, никогда не унижая, не отстраняя от себя молчаливую толпу. Цель Добрынина,

Из серии «Последнее звено БАМа»

Фото И.Симонова

Бродской — сплочение всех и каждого, совместный праздник, всеобщее ликование. Цель малоценимых мною мастеров слова — уединиться в самодостаточном мирке. На здоровье! Как же эдаких — любить?!

Кстати, у нашего юмориста была миниатюра: проехаться бы в танке по городу, пугая обывателя, демонстрируя оголтелую силу. Это, простите, без меня!

Местами, кусками мне нравится даже Шуфутинский. Оправдываться не намерен: в лучших своих проявлениях Шуфутинский и умен, и *предельно профессионален*. Пускай фыркает застрельщик элитарных погромов Артемий Троицкий, наивно полагающий, что аплодировать Шуфутинскому позорно, а сниматься в «Даун Хаусе» — почетно.

Эта постсоветская элита сведет меня с ума.

Народ. В меня уже бросали камни: слишком учитываю толпу, которой всегда на всё наплевать. Слишком симпатизирую циничному сброду.

Ерунда, я люблю народ не потому, что он *прав*, а потому, что он *молод*. И когда интеллектуал-одиночка в очередной раз захлебнется в своем творческом кризисе, когда прейдут государства, расползутся границы, а кровь смешается с пеплом, двадцатилетние бабы все так же будут рожать. И это единственная идеология, которую вмещает моя голова. И это единственная земная правда, которой я готов подчиниться.

Утопия письма. *Я верю,* что правильно написанный текст становится материальной силой, что три десятка целенаправленных статей меняют вектор развития кинопроцесса. Если вы ничего не заметили, значит, вы невнимательны.

Как выражался нелюбимый мною Гребенщиков, небо становится ближе. Скоро оно упадет на землю. Не проспи.

Покаяние. «БАМ — Брежнев Абманул Молодежь», — говорили в конце 70-х. И это верно: одутловатый колобок хотел одного — в постель, на покой, под капельницу. Распределили портфели, продлили функции организма с помощью продажных медиков. Тяжело дышали, пыхтели, жадно ловили киндерсюрприз — медали и ордена, назывались Политбюро.

Поздний совок непереносим: трындели о великих задачах для юных — пластилиновыми губами, путая звуки, глаголы и мысли. Мы слушали, нас тошнило. Мы и вправду построили бы, смогли.

Важно понимать: такого позорного беспредела в мировой истории не было. Понимаете, никогда! России нужно стыдиться Позднего Застоя больше, чем ГУЛАГа и гражданской войны. Стыдиться и каяться, разбивая на паперти лбы. Брежнев Абманул Молодежь. Подло, трусливо, не прощу.

Ни за что. У ансамбля «Пламя» были такие слова:

Жить и любить —
это счастье нам досталось.
Пусть навсегда
от земли отступит старость...

Не лучший ВИА, не лучшая песня, но слова правильные, золотые слова. Я учился в школе и, кажется, подпевал. А в это время в Кремлевском *покое* на мягких подушках возлежали старцы, члены Политбюро. Ложками ели черную икру, стаканами пили настойку женьшеня, *смеялись над нашими песнями*. Клянусь, слышу дьявольский хохот до сих пор. Недавно от него завалились две башни в Нью-Йорке.

Смерть смеется над жизнью. Но ей не победить никогда.

Эти глаза напротив. Хочу заявить новую парадигму мышления. Для меня престарелые правозащитники, ровесники Политбюро, — никакие не противники режима, а его реальные союзники, апологеты совковости, *почти легальная оппозиция,* не лучше нынешнего Зюганова.

Или поздний Ельцин: обозначает безусловную преемственность власти, но совсем не по идеологическому признаку, а по геронтологическому. Надоело

слушать вздор про хороших демократов и плохих коммунистов — слишком грубая маскировка истинного положения дел. *Моя уязвленная телесность* знает другую правду: и те, правозащитники, и этот, будто бы демиург нового социального строя, вливаются в единый нерушимый блок коммунистов и беспартийных. Довольно верить пропаганде, беспардонному, обманному письму, верьте только *зрению*.

Тяжело дышит? Они.

Потухшие, но все еще агрессивные глаза? Они.

Учит *своей* отболевшей жизни, читает на память Надсона и Асадова? Они.

Точно, они. Арестовать, подготовить документы на выезд, обеспечить пожизненную пенсию на Гавайях.

Только не здесь. Только не рядом. Нет.

Слепота. Как зло пошутили Ортега и Гасет, «прежде чем рассуждать о причинах происходящего в Испании, желательно выяснить, что же, собственно, происходит». Прежде чем принимать решения и выпендриваться, российской элите и журналистам не мешало бы наконец заменить перечень фиктивных социальных оппозиций схемой конфликтов подлинных.

Положим, где вы видели столкновение «бедных» и «богатых»? У них нет ни малейшего шанса встретиться.

16. Ровно двадцать лет назад я проводил лето в пионерлагере «Орленок», где участвовал во Всероссийском литературном фестивале, не в первый раз оказавшись чемпионом республики по сочинениям в прозе и стихам. Помню, как нас вывозили на легендарную Малую землю, которую незадолго до этого воспел начинающий беллетрист Леонид Брежнев.

Ровно двадцать лет назад, вот в такой же душный июльский денек, в автобусе Новороссийск — Туапсе я, без малого шестнадцатилетний, говорил своей ровеснице, архангельской девочке Маргарите: «Боюсь, Рита, скоро этой стране конец. Если за *такие* книжки *таким* дряхлым уродам дают *столько* наград, значит, страну разорвет. Самое обидное, первой же ударной волной накроет таких, как я, как ты, как наш 2-й отряд...» (Кстати, из моей «палаты № 6» все же прорвались несколько кандидатов филологических наук и даже главный редактор крупнейшего питерского издательства.)

Можете не верить, плевать. Говорил и грубее, и проще, но по сути именно это. Не ошибся ни в чем. Кандидаты наук никогда не станут докторами: занято. Рита давно в Израиле, и я всякий раз замираю, когда журналисты смакуют очередной ближневосточный теракт. Моих социальных сил хватает только на легкомысленные кинообзоры (спасибо руководству «ИК»!). Родители полагают, что я сумасшедший и занимаюсь полной *ерундой* (есть и другое слово!).

А в телевизоре с некоторых пор стал появляться внук приснопамятного писателя Брежнева, изъясняющий себя лишь немногим грамотнее деда, но столь же уверенный в своей гражданской миссии. А в Политехническом опять заливается соловьем непотопляемый Евтушенко. (Интересно, кто выписал его из Штатов? И кто будет за эту *диверсию* отвечать?)

В последние два дня, когда «Орленок» разъезжался, Манцов неподвижно лежал на скамейке и, судорожно сглатывая слезы, рыдал. Самое страшное уже случилось: старичок волшебник написал свои нелепые сказки, заколдовал Россию на столетия, приготовился к спуску в подземное царство Аид. Наверху, на родной неласковой земле, дурачками оставались *шестнадцатилетние*: русские, евреи, абхазы и девочка-чеченка.

Хорошо, что я вспомнил эту историю сегодня ночью. С тех самых пор я не плакал ни разу. Рита, если жива, напиши в редакцию, отзовись.

Муратова. Я и на том свете буду орать, что проницательнее и точнее Киры Георгиевны у нас никого нет.

Я не в полном восторге от «Трех историй», но даже этот полуфабрикат — неисчерпаемый кладезь, нерв нашего времени.

Потрясающая вторая новелла: матери, ненавидящие детей, дочь, убивающая мать, а перед тем — ровесницу, в свою очередь отказавшуюся от ребенка.

Мужчины из сюжета исключены, женский возраст здесь — единственный механизм различения Другого. Прикончив ровесницу, героиня Литвиновой как бы совершает самоубийство. Уничтожая матушку, как бы уничтожает самую идею женской старости. Помните вопль моей знакомой девчонки: «Лучше умру, но не буду *такой*!»

Еще менее услышана эпохальная новелла номер три. Здесь безродное дитё, Лиза Мурлыкина, уничтожает не просто старичка, не-ет. Этот старичок, на роль

«Три истории», режиссер К.Муратова

которого специально приглашен Олег Табаков, символизирует, кроме прочего, идею необъятной социальной власти. Недавно в телевизоре: «Вчера был у Владим Владимыча Путина...» До Табакова *туда* просочились только Швыдкой и Михалков Никита.

Тут существенная, гениальная муратовская подлянка. Честный и принципиальный художник, Муратова изменяет своей социально-возрастной группе, чтобы напророчить ей то, о чем открыто говорить не принято. Вся необъятная социальная власть сосредоточена в руках старших поколений! Власти настолько много, что с нею уже не знают что делать. Кусочек — сыну, кусочек — дочке, кусочек — внучку, остальное, несоразмерное слабеющим владельцам, замариновать все в те же трехлитровые банки советского образца и — в глубокий бронированный погреб. Наивная молодежная шутка эпохи ранней перестройки: «Партия, дай порулить!» (Нужно ли пояснять, насколько эта «партия» вне идеологии?!) Как напевали ангажированные «Самоцветы», «вся жизнь впереди, надейся и жди!».

Малолетней кухаркиной дочке Мурлыкиной приходится воспользоваться крысиным ядом (кстати, технология убийства, вне всякого сомнения, подсказана Аки Каурисмяки!). Муратова намекает на грядущую войну без правил, обещая правящей «партии» очевидные проблемы. Брежнев Абманул Молодежь. А вы думали по этим советским счетам снова будет расплачиваться Пушкин?

125. Сегодня от лица молодых представительствует феерический Басков. Недавно он выступил с концертной программой «Мне 25». На сцену слетелись многочисленные ветераны эстрады, подтанцовывали, подпевали.

Раньше голосистый юноша вызывал у меня тошноту, однако теперь я распознал в нем беззащитную жертву. На живца Баскова ветераны ловят свою последнюю, свою уходящую публику и сладострастный кайф.

Басков, Коля, Николай, жертва вампиров, немедленно в скит, в монастырь, вымаливать нищую свободу!

История юного тенора, ставшего жертвой вампиров, — одна из моих заветных драматургических идей. В финале «эти», радикально омолодившись, оживают, а пресловутый юноша в минуту стареет, дряхлеет, принимая на себя их го-

ды и грехи. На прощальном концерте «Мне 125», страшный и безобразный, умирает в корчах и судорогах. Зато народные артисты прошлого века лихо отплясывают на его костях краковяк и брейк-данс. Прямо какой-то Дориан Грей, но пострашнее, конечно, позабористее.

Жалобы. Простонал Евтушенко: «...да и вообще к старым людям у нас в стране относятся плохо!»[1] Восклицательный поставил, не постеснялся. Себя пожалел, сердешный, *себя*!

А к молодым у нас относятся — *как*? Евгений Александрович?

Права не надоело качать? Чего еще не хватает, нобеля-шнобеля? Так я бы дал: чем бы дитя ни тешилось.

Только дела, сдайте ради бога дела, в стране непорядок: плохо и с футболом, и с поэзией, и с кино.

Черная дыра. 5 августа была опубликована дацзыбао Великого кормчего «Огонь по штабам!». И вот уже «профессоров, школьных учителей, деятелей литературы и искусства, а затем и видных партийных и государственных работников выводили на «суд масс» в шутовских колпаках»[2].

Честно говоря, не знаю, как к этому относиться. В груди противоречивые чувства. Конечно, произвол, но все же я хотел бы увидеть, как смотрятся в колпаках старые орденоносные лидеры. Признаюсь, в чем-то идеология хунвэйбинов мне близка и понятна. Если бы родился китайцем, успел бы потаскать за жидкую бороду какого-нибудь партийного бонзу: «Дядя, дядя, почему *уже* такой старый, но все *еще* такой важный?!»

«Самоцветы». По-настоящему оценил только теперь. ВИА для хунвэйбинов. Спрятавшись за комсомольской риторикой, пытались отвоевать у трупов территорию для молодых и живых.

Они, «Самоцветы», — *подлинные* диссиденты, борцы. Потому что не идеология, а геронтология — оружие позднесоветского режима. Еще был упоительный ранний Градский:

Радостный строй гитар,
Яростный стройотряд!
. . . . . .
И одержимость всегда права,
Когда находит свои слова!

Жаль, и слова-то нашли, да что-то не сложилось. Но навсегда в наших сердцах Ободзинский, Градский и «Самоцветы», цвет послевоенной культуры. Эти, а не Макаревич с Гребенщиковым, символы сопротивления. Беспомощные фальцеты лидеров советского рока, хитроумно инспирированного режимом, удручают. Господи, ни у кого не было *своего голоса* — все заемное.

Мангейм. «Как в количественном, так и в качественном отношениях данные, сообщенные путем сознательного обучения, не столь уж важны. Все те установки и идеи, что продолжают удовлетворительно действовать в новой ситуации и служат основным инвентарем коллективной жизни, передаются и транслируются неосознанно и неумышленно: они как бы просачиваются от учителя

Великий кормчий

[1] «НГ «Ex Libris», 23 мая 2002 года, с. 7.
[2] «Китай: история в лицах и событиях». М., 1991, с. 159.

ВИА «Самоцветы», 1973

к ученику, а те об этом не подозревают. То же, что сознательно изучается или внедряется, — это вещи, которые в ходе времени каким-то образом, в какой-то момент становятся проблематичными и поэтому располагают к рефлексии. Так происходит потому, что инвентарь опыта, усвоенного в ранней молодости, часто выступает как исторически самый старый слой сознания, вследствие чего имеет тенденцию к установлению в качестве характерного мировосприятия»[3].

Хаос. Некритичность и непластичность интеллигентского сознания блестяще спародированы в конце 80-х *умной* группой «Любэ»:

На зарядку — рано — я — встаю,
За разрядку — голову — сниму!

Представляете, от лица шестнадцатилетнего люберецкого пацана, качка! Что, у него нет других жизненных задач? Есть: жениться, работать, рожать. Между тем вся мощная пропагандистская машина рассуждала о перестроечных химерах от его обывательского лица!

Чужой голос, чужой хаос: *поколение before*.

Мангейм-2. «Старшее поколение... остается верным той переориентации взглядов, которая составляла драму *его* юности»[4].

Пластилин. Конечно, идея *оперативной* социальной перестройки, идея социального ускорения — пропаганда и блеф. Именно потому, что в обществе одновременно сосуществуют, обучают друг друга и борются не на жизнь, а *на смерть* несколько поколений. Смотрите: старшие, включая партийную элиту, затеявшую аппаратные игры 80-х, родились еще в 20—30-е. Как положено, их основные социальные привычки сформировались в первые пятнадцать лет жизни, то есть в эпоху позднего сталинизма. Иначе говоря, психологический багаж аппаратчиков 80-х, их мировосприятие — из эпохи «до 53-го». Ничего себе, реформаторы либерального толка!

Уровень нашей гуманитарной науки, уровень кабинетных академиков-дыроколов смехотворен. Человек понимается как пластилин, *бесконечно сознательный* и *неограниченно обучаемый*. На самом же деле все базовые социальные представления формируются в ранней юности, а потом слегка корректируются примерно до двадцати пяти, когда процесс социального обучения завершается окончательно, и об этом легко догадаться, не прибегая к строгому и доказательному Мангейму.

---

[3] Мангейм К. Очерки социологии знания: проблема поколений — состязательность — экономические амбиции. М., 2000, с. 33—34.

[4] Там же, с. 34.

Группа «Любэ»

То есть сознание перестройщиков — это *дремучая архаика,* где причудливо синтезированы поздний сталинизм и достаточно лицемерная оттепель (откуда, кстати, Горбачев и почерпнул свою риторику). Даже за 1961-й — в эпоху «после Гагарина» — никто из них не выпрыгивает! Даже если их биологические тела продолжают функционировать в двадцать первом столетии, сознание по-прежнему питается образами сталинской эпохи, идеологией «холодной войны», риторикой классовой борьбы, стратегией двойных стандартов, тактикой лицемерия и подозрительности!

70-е, самое счастливое и удачное время страны в двадцатом столетии, время мира, дружбы, танцплощадок, ВИА, Гайдая, Коренева и «Кабачка «13 стульев», время *первого здорового национального масскульта*, не спущенного сверху, но спровоцированного западной либеральной идеологией, никак не вмещается в сознание людей старшего поколения, никак! Сколь бы ловко эти люди ни притворялись. Между тем именно в этом времени — обещание нового, здорового социального уклада. Однако, чтобы воспроизвести в реальности подлинно либеральную модель, порожденную коллективным разумом и коллективным бессознательным 70-х, необходимы реформаторы, которых это время сформировало, у которых оно навсегда отпечаталось в подкорке.

Кстати же, застрельщиками подлинной либеральной перестройки, которая так и не состоялась, являются именно гении нашего масскульта Тухманов, Зацепин или Добрынин, отчего, кроме прочего, я до бесконечности склоняю их имена.

Разные поколения живут в одно и то же время. Но так как реальное время — лишь то, которое человеком переживается, то в субъективном плане все они существуют в качественно совершенно разные эпохи! То есть прорабы перестройки как сформировались, так и доживают в своих 30—50-х! Влюбленно и, если угодно, сердечно к здоровым либеральным идеям относятся лишь те, кто знает их *на ощупь,* кто впитывал их опосредованно, ненавязчиво, прямо из повседневного воздуха, — поколение, воспитанное 70-ми. Между прочим, поколение, наиболее пострадавшее от неподготовленных социальных экспериментов ставропольского варяга.

У поколений, следующих за нами, в голове и вовсе винегрет из адаптированных к 90-м партийных лозунгов Хрущева пополам с неадаптированными к российской специфике пропагандистскими западными слоганами. Иногда мне приходится общаться с очень молодыми девицами. Поскольку трогать их все равно нельзя, приходится внимательно слушать. В этом возрасте девушки особенно ценят бескорыстную заинтересованность взрослого мужчины, рассказывают то, в чем никогда не признаются ни подруге, ни тем более родителям. Думаю, дело в том, что они идентифицируют собеседника как Другого в квадрате: разница пола, разница возраста (для них я, безусловно, — глубокий старик). Ситуация тяжелая: конец 80-х и 90-е не предложили этому поколению никаких позитивных ценностей. Мутное, тревожное сознание. К тому времени, когда травмоопасные мальчики и девочки подрастут и станут определять идеологические параметры страны, эту страну хорошо бы реально реформировать и структурно защитить. Иначе России грозит разрушительная мазохистская реформа: мало никому не покажется.

Я настаиваю на том, что обозначенные выше идеи полусознательно блокируются *старшими*, которые якобы блюдут чистоту либеральной идеологии, а на

деле препятствуют движению единственной в стране силы, способной обеспечить социальную базу трезвого и в меру консервативного российского либерализма.

Мангейм-3. «Ребенок или подросток всегда открыт для новых влияний, когда попадает в новую *среду*; он с легкостью, например, усваивает новые подсознательные ментальные установки и привычки, перенимает язык или диалект. Взрослые, когда меняется их окружение, сознательно трансформируют некоторые аспекты своего образа мысли и поведения, однако они никогда не бывают в состоянии «акклиматизироваться» столь же бесповоротно и радикально, как и дети. Принципиальные установки взрослого человека, его жизненный инвентарь и, во внешних проявлениях, его язык и диалект по большей части остаются на уровне, более близком к исходному»[5].

Ровесники. Поразительный факт: вот уже несколько этнических русских из числа близких друзей высказали мне одно и то же. Независимо друг от друга! «Знаешь, — уточнял каждый, — с голоду не умираю, но ощущение такое, что живу за чертой оседлости, как те еврейские юноши начала XX века, у которых сил и талантов было куда больше, нежели социальных возможностей».

Не следует задевать самолюбие русских, евреев, чеченцев, даже интеллигентных прибалтов. Еще опаснее намертво блокировать многонациональное *поколение*. Людям одного поколения по определению не надо ни о чем договариваться: общий социальный опыт и менталитет.

Как говорится, вошли без стука, почти без звука, пустили в действие дубинку из бамбука, тюк — прямо в темя, и нету Кука.

Кто у нас сегодня за Кука? А завтра? Не завидую.

Кровь-4. Образцово-показательный *сюжет крови*, вот он. Успешный, сильный мужчина тридцати пяти лет. Бизнес, деньги, жена, любовница, и при всем том не подлец. Любит дочь, обеих женщин, заботится о маме, попутный ветер, широко распахнутые паруса.

Все рухнуло в несколько дней. У дочки случились первые месячные. После этого благополучная жизнь несгибаемого мужчины пошла под откос.

Вот это по-настоящему мистическая история. И по-настоящему реалистичная, социально точная. Этот *предельный* сюжет крови вмещает в себя грандиозное мифопоэтическое содержание. Сладкая парочка «мать — дочь» — это Элевсинские мистерии, борьба с богом, отцом за первенство и власть. Метафизическое противостояние «мужчина — женщина» реализуется сразу на нескольких уровнях, в том числе на грубо социальном: поди теперь эту взрослую дочку одень, обуй, упакуй, выдай замуж!

Беда в том, что нашим организаторам производства такие, предельно насыщенные, сюжеты представляются *недостаточными*. Нашим понятны лишь те сюжеты, где движителем выступают деньги. Но деньги, простите, мусор. Конечно, в смысле драматургии. А так, предлагайте.

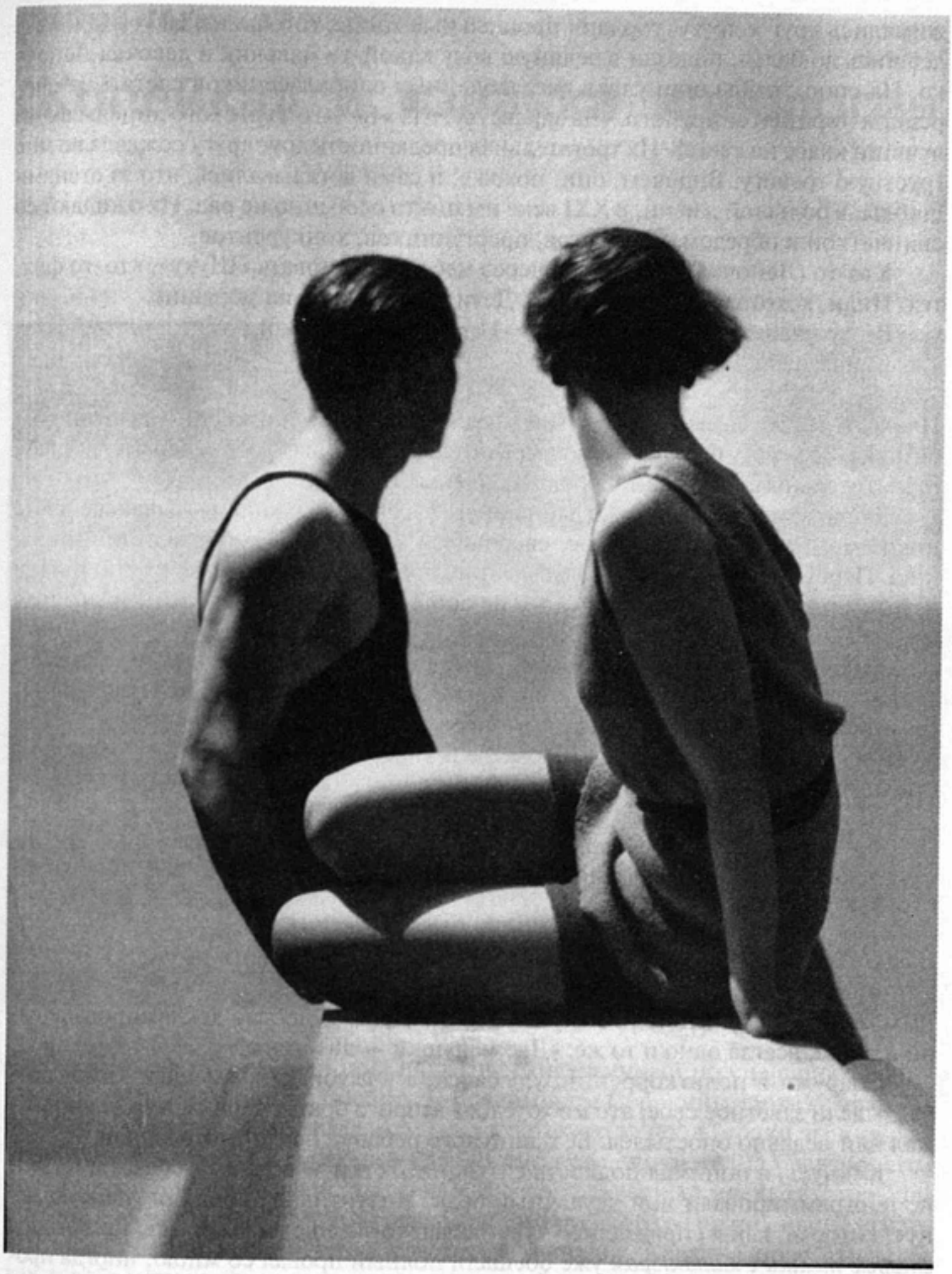
Лунгин. Все же русские крестьяне громили дворянские усадьбы и вешали попов не как именно русские, но как деклассированный сброд, «недокрестьяне». Социальное — сфера свободы, можно выбрать: громить или не громить. Этническое — черная дыра. Подлинные, неспекулятивные тайны крови — сфера предельной несвободы, которая поэтому должна быть религиозным образом регламентирована. Чтобы пресловутую несвободу — узаконить. Например, «ни эллина, ни иудея».

На поверку спекуляции на крови — всегда социальная борьба. За рынки сбыта и символическую власть: «Ты русский, чеченец, еврей или негроид, но *я прощаю тебя*, прощаю!»

В любопытной, но неточной картине Павла Лунгина «Луна-парк» сделана попытка разобраться в национальной проблеме и дать ей моральную оценку.

---

[5] Там же, с. 59.



Но на деле кровь не провоцирует никакого реального сюжета, конфликт «евреи — антисемиты» совершенно бесплоден. За этой обманкой скрывается *подлинная социальная драма 90-х*, которую автор наивно замалчивает (или не замечает?). Драма, соотносящая отца и сына, старшее поколение — с младшим.

Не то важно, что герой Олега Борисова Наум Борисович Хейфиц — еврей, а то, что он — «народный артист» *на все времена*, и, значит, его сынок обречен влачить жалкое существование зависимого приживалы. Беда позднего совка — это беда всякого *плебейского общества* в стадии вырождения. Такое общество не имеет механизма безболезненной социальной ротации.

И русский Брежнев, и непонятный Черненко, и еврейский Наум Борисович не уступят Олимпа, де́ла и социальной власти, пока не выйдут из строя их биологические тела.

Заклинание. Запомнил дату: 25 мая 2002 года. Наигравшись в футбол, возвращаюсь мимо пляжа, где догуливают «последний звонок» возбужденные выпускники. В лучах уходящего солнца, на холодном майском ветру они по-детски при-

жимались друг к другу, горланя прощальные тосты, гогоча, не закусывая. Раздевшись до белья, полезли в ледяную воду какой-то мальчик и девочка Леночка. На спор, чтобы принудить расслабленных одноклассников слетать за очередной порцией спиртного. «Да здравствует 11 «Б» 3-го Тульского лицея, самый лучший класс на свете!» Их трогательная преданность друг другу рождала во мне грустную тревогу. Впрочем, они, похоже, и сами догадывались, что за стенами школы, в большой жизни, в XXI веке им никто особенно не рад. Их ожидают со свинчаткой и обрезом, как врагов, преступников, конкурентов.

Кто-то (Леночка?) готовился через месяц штурмовать «Щуку», кто-то физтех. Пили, хохотали и расставались. Дети, обреченные на заклание.

Возвращался домой, бормотал: «11 «Б» 3-го Тульского лицея, сделай всех, кто старше тебя!»

Плохо. В тот же самый день другой тульский класс распивал вино в уютном березняке. За версту было слышно выразительное пение девочек, перемешанное с отвратительным блеянием отнюдь не пьяных парней.

Давно замечено, едва расслабившись, русские мальчики вызывающе плохо поют. *Намеренно* ломают голос, сворачивая мелодию, обезображивая интонацию. Переходят на стон, хрип, завывание, профанацию. Даже те, кто не обижен голосом и слухом. Пускай ни у кого не остается сомнений: русским мальчикам *плохо*.

Девочки, даже пьяные, никакие, даже самые разбитные, в песне собираются, дисциплинируя и голос, и нутро. Какие-нибудь иностранные, какие-нибудь грузинские юноши даже и теперь, в эпоху сомнительного Шеварднадзе, никогда не позволят себе вокального беспредела. Уверены, что их защитят: горы, родственники, кунаки. Наши не уверены ни в чем.

На поле танки грохотали,
Солдаты шли в последний бой.

Когда талантливые русские парни воют в тульском березняке, сердце мое не на месте.

Дуры. Первый конфликт поколений, вот он. Мне было пять, в гости к родителям приходили тридцатилетние тетки, приставали к ребенку. Остро заточенным маникюром щекотали макушку, точнее, две. Радостно декламировали одно и то же, всегда одно и то же: «Две макушки — две жены!»

Снаружи я политкорректно улыбался, а в глубине ненавидел. Тетки пробалтывали заветное свое, это *им* хотелось второго брака: первый муж давно убежал или недавно опостылел. Беззащитного ребенка нагло употребляли.

Клянусь, я понимал подлость ситуации! Тетки — ведьмы — безответственно программировали мой неудачный брак. Интуитивная обида за «первую жену», которая, как я справедливо чувствовал, тогда еще не родилась, но которой *старые тетки с маникюром* уже обещали полный провал со мною, иногда провоцировала меня на хамство. Они оскорбляли чувство собственника, заранее отчуждая *мое*. Взрослые, старые, обрекали нас на неудачу. Им было можно все: противно сюсюкать с мальчиком, который уже видел их всех в гробу, ковырять его живую голову агрессивным маникюром, пророчить драматизм в судьбе.

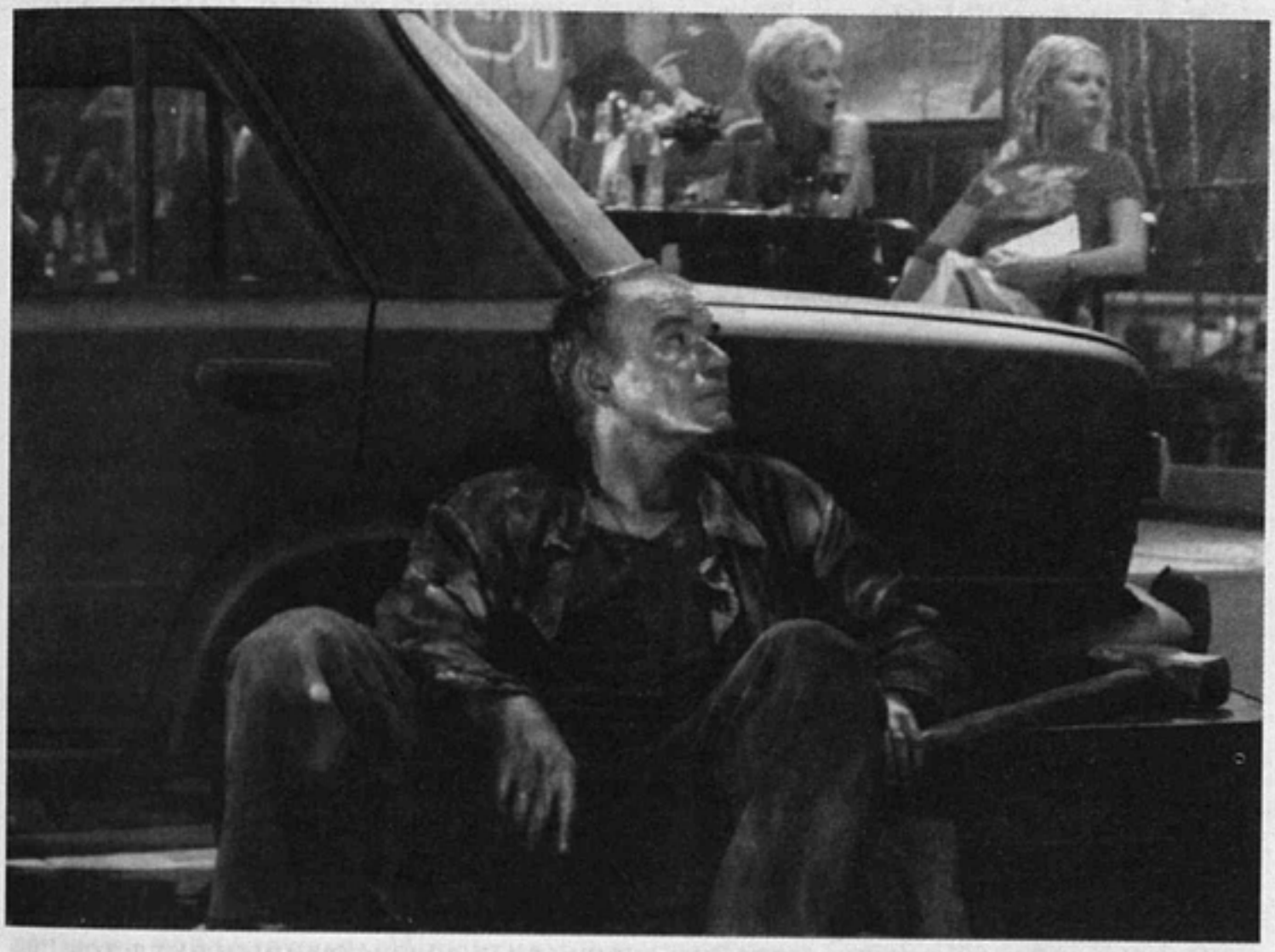
С пяти лет я подозреваю во взрослых глупость и эгоизм, которые с годами лишь прибавляются. Факт, медицина. Сегодня я старше тех приснопамятных теток. Дуры — резюмирую спустя тридцать лет. Безнадежные дуры. Каждую хочу назидательно постучать по ее поседевшей бестолковке.

Берегите детей.

Кровь-5. «Тогда я еще не знал, что все происходит в крови человека, а уж потом просачивается наружу и свертывается в действительность» (Г.Майринк). Майринк не прав. На самом деле действительность, социальное, встречные люди и повседневные сюжеты, просачиваясь вовнутрь, становятся нашей *кровью*.

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

«Копейка» и изнанка идеологии



«Копейка», режиссер И.Дыховичный

Фильм «Копейка», который поставил Иван Дыховичный по сценарию, написанному им в соавторстве с писателем Владимиром Сорокиным, оказался органичным и показательным изделием постсоветского кино[1]. С точки зрения фабульных аранжировок и в ракурсе идеологического синкретизма (фантасмагория здесь смешана с былью, хроника с фарсом, скверный анекдот с горькой правдой), «Копейка» в изучении современного русского сознания идет дальше, чем иные реконструкции краха советской империи. Картина прочитывается как всеобъемлющий архетип коллективного бессознательного, одновременно anima и animus сплоченного, всенародного тела. Она оказывается материальным выражением и маскулинного, волевого, отцовского начала, и — говоря по-розановски — «вечно бабьего в русской душе» (профессиональная валютная проститутка Лариса, вопреки табуированию оргазма в ее ремесле, против воли испытывает его с клиентами в «копейке», принадлежащей ее отцу-тирану).

Сперва — дорогостоящий объект вожделения, затем — обременительная колымага и снова — престижный раритет советского машиностроения, «копейка» участвует в товарообороте (муж-рогоносец передает ее любимому певцу неверной супруги), выменивается за любовь, приравниваясь к ее товарному эквиваленту (грузинский коммерсант Гия дарит ее сексапильной и экзальтированной актрисе Свете), подтверждает преуспевание и финансовый достаток ее владельца (в зачине фильма на ней ездит маститый советский генерал, в финале — крупный мафиозный авторитет). «Копейка» включена в ритуальный оборот безостановочного символического обмена, где всякое получаемое за нее вознаг-

[1] Рецензию А.Долина на фильм «Копейка» см.: «Искусство кино», 2002, № 9. — *Прим. ред.*

раждение оказывается, как и положено в концептуалистском шарже, обесцененным — фальшивым или поддельным.

Немаловажный для советской бытовой мифологии архетип «копейки» предстает в фильме и несмываемым следом тоталитарной идеологии, живучим и бессмертным, преодолевшим все социально-политические катаклизмы 80–90-х. Следы некогда сакральных и непререкаемых, а затем обмирщенных и ниспровергнутых идеологий — следуя интуициям Жака Деррида (развенчивающего просветительский «миф о наивности»), подхваченным в книге йельского критика Поля де Мана «Аллегории чтения», — продолжают оставаться внутри текста призрачной аллегорией, указывающей на распад изначально высокого, неприкосновенного смысла. Незабвенная советская «копейка» подана в фильме аллегорией абсурдно нелепой смерти, восходящей к выдвинутой Михаилом Бахтиным теории карнавального, инвертированного «мира наизнанку», и рождающей, праздничной смерти. Закадровый голос, повествующий о похождениях многострадальной «копейки», принадлежит штатному особисту с Лубянки, досаждающему семье рассказами о своем недоедании в голоштанную комсомольскую молодость.

Парадоксальным образом рассказчику достается только эпизодическая роль в середине фильма, и, краткосрочно появляясь на экране, он тут же погибает, насмерть задавленный «копейкой», ненароком сорвавшейся с домкрата при очередном техосмотре. Рассказ о дальнейших приключениях «копейки» ведется уже от лица паясничающего покойника (эрзац «мертвой буквы» всезнающей идеологии). Буффонадная смерть повествователя сопровождается чередой реинкарнаций — и бывший лубянский опер воскресает уже в навороченном автомобиле, с той же, что и двадцать лет назад, резонерской филиппикой.

Но «копейка» — аллегория не только карнавальной смерти, но и карнавализованной коммунальной жизни. «Копейка» служит надежным талисманом, предохраняющим от сглаза и враждебных сил: именно отказ «копейки» завестись расценивается мафиозным тузом Виктором Викторовичем как мистическая причина успеха его недоброжелателей в очередном кровавом покушении на него. С простреленной головой, в амбулатории «Скорой помощи» он увещевает топ-модель Таню беречь и холить «копейку»: «Друзья подведут, обманут, а «копейка» не подведет, всю жизнь проживешь с «копейкой». Являясь залогом чуть ли не райской жизни, «копейка» числится чудодейственным амулетом, защищающим от козней врагов и житейских тягот, в силу своего «бессмертия» придающим непотопляемость каждому, в чьи руки она попадает. Потому-то «копейка» способна спровоцировать и у замшелых старожилов, и у прагматичных коллекционеров ничем не объяснимое умиление, восторженный пиетет, теплую улыбку сквозь — припоминая Тимура Кибирова — «прощальные слезы» о невозвратной пестряди советской идеологии.

«Копейка» — сейчас музейно-архивное, но вызывающее гордость и умиротворение наследие некогда всесильной идеологии, от коего невольно щемит сердце, наворачиваются слезы, теплеет в груди. Физиологические первопричины такого психосоматического воздействия могут быть истолкованы с помощью понятия synthome, предложенного в поздних семинарах Жака Лакана. Synthome — ничем не мотивированный, но влекущий всех и каждого вопреки своему исходному смыслу объект идеологического наслаждения (антитеза симптому, результату взаимодействия «я» с символическим Другим). Его загадочную и подрывную деятельность Славой Жижек иллюстрирует в работе «Глядя искоса» на примере нацистской песенки «Лили Марлен», будоражащей и цепляющей немецкое сознание не благодаря, а вопреки ее масштабному использованию в массовой пропаганде «третьего рейха», о чем рассказывалось в одноименном фильме Райнера Вернера Фасбиндера. «Основная черта фильма Фасбиндера – это постоянное подтверждение непонятности «Лили Марлен»: разумеется, это нацистская лирическая песенка, которую раскручивают все средства пропаганды, но в то же время она всегда на грани превращения в подрывной элемент, который вырывается из той самой идеологической машины, которая поддерживает его – и всегда на грани запрета».

Synthome обозначает притягательную зону идеологической зомбификации, ускользающую и неминуемую, порождающую эйфорию всеобщего ликования

или самобичевания, подобно дигитальному герою Шварценеггера из фильма Пауля Верхувена «Вспомнить все», этот герой помогает своему зомбированному двойнику блокировать протезированную память и якобы «вспомнить все», он оповещает всякого, столкнувшегося с ним: «Если ты видишь меня (Synthome), значит, ты уже не ты, ты — это я».

Красноречивый экземпляр Synthome обнаруживается в сорокинской пьесе «Hochzeitsreise», его представляют старые заношенные туфли несгибаемой энкавэдэшницы Розы Исааковны Гальпериной («Гальперина активно применяла пытки, одну из которых изобрела сама: голого подследственного подвешивали вниз головой, Гальперина била его острым каблуком женской туфли по половым органам»), позднее используемые ее дочкой, Машей Рубинштейн, для избивания (и тем самым излечивания от мазохистских фобий) молодого немца, тяготящегося комплексом вины за нацистские преступления отца, оберфюрера СС, и потому способного только на перверсивные и саморазрушительные сексуальные ритуалы.

Уловленная в фильме канонизация «копейки» в качестве любо-дорогого каждому сердцу атавизма советской старины является логическим продолжением яростной и беспощадной травестии Сорокиным любой правящей идеологии. Правда, в самом фильме демонтаж и поругание идеологии поданы уже в светски непринужденной манере. Но и в жанровом регистре необременительных побасенок Сорокину удается отследить, что постсоветская идеология — в отличие от ее тоталитарной предшественницы — управляет преимущественно не нотациями и постановлениями, спускаемыми с незыблемого пьедестала, а искусно манипулирует уцелевшими отзвуками и synthome'ами (вроде «копейки» или «Интернационала, исполняемого рингером мобильного телефона).

Концептуальный дуэт Сорокина и Дыховичного оказался не менее — если не более — удачным и продуктивным, нежели предшествующий тандем Сорокина и Зельдовича. Дыховичный, еще в «Прорве» выказавший себя мастером эстетизации чудовищного и бесчеловечного удовольствия, привносимого садомазохистским насилием тоталитаризма, нашел если не единомышленника, то достойного попутчика, чей, по характеристике Бориса Гройса, «жестокий талант» занят сокрушением идеологических святынь с помощью шоковых садистских экспериментов, учиняемых над автоматизированным текстом и манекенными персонажами. Инвективы и выступления Сорокина сопровождаются апофеозом «эстетики отвратительного и безобразного»: высокие, священные ценности низводятся к своим обесценным и копрофилическим двойникам. Так, в «Норме» трудовое население советской страны дружно поедает брикеты прессованных фекалий, а в «Копейке» титулованный лубянский чин, отечески подбадривая, заставляет лебезящего нарратора залпом осушить поднесенный ему стакан мочи.

Сверхзадача концептуалистской бравады Сорокина заключается в разоблачении корыстных интересов и властных амбиций любой влиятельной идеологии, маскирующей свои претензии на господство мессианской или гуманистической риторикой. В статье «Русский роман как серийный убийца, или Поэтика бюрократии» Борис Гройс каталогизирует сорокинские приемы превращения традиционного романа с его провиденциальной и учительской функциями в бесстрастное бюрократическое протоколирование актов идеологического насилия. Это протоколирование посягает либо на телесность персонажей (в «Романе» производится монотонный перечень зарубленных героем односельчан), либо на семантическую вменяемость высказывания (в «Норме» текстуальная ткань испещряется афатическими повторами одной-единственной буквы). Сорокин задается вопросом, каким образом идеология достигает высот полновластного владычества, и обнаруживает: идеология всесильна не по причине ее пропагандистской изощренности, а благодаря незримому присутствию в ней зашифрованного, секретного Ничто. В куражливой апофатике Сорокина такое зияние и составляет невидимую сущность, субстрат идеологической силы.

Графические и лексические средства в романах Сорокина предназначены дезавуировать и наименовать это сокровенное Ничто, обеспечивающее идеологии лавры абсолютной власти. И пустотная изнанка идеологии выражается вереницей незаполненных страниц в романе «Очередь», в харизматичной внешнос-

ти Солженицына, «перекочевавшей» от писателя-диссидента к секретарю парткома — плейбою из романа «Тридцатая любовь Марины», в монструозных словосочетаниях типа «жидкая мать» в «Сердцах четырех», «голубое сало» в одноименном романе и «лошадиный суп» (в новелле с аналогичным названием в сборнике «Пир» героиня безропотно поедает пустоту из суповой тарелки), а также в иллюзорных, мнимых патологиях и уродствах, приписываемых себе душевнобольными в пьесе «Дисморфомания». Доказав, что неоспоримое могущество и триумф идеологии зиждятся на Ничто, на полном фоле и очковтирательстве, Сорокин вынужден был отказаться от иератической мифологии авторства с ее культом вдохновения, мастерства и гарантированной власти над умами. По сути, он выдворил свой проект за пределы литературы в ее классическом понимании.

Романы (от «Очереди» к «Голубому салу»), пьесы (например, «Землянка», «Щи», «Юбилей»), сценарий «Москва» в 80—90-е годы написаны Сорокиным под эгидой тотального уничижения идеологического пантеона. Так, в «Москве» «столица нашей Родины» предстает мавзолейным колоссом, изнутри трухлявым и прогнившим, наподобие багажника «копейки», доверху наполненного извивающимися опарышами в одном из эпизодов фильма «Копейка». Громкий и славный топоним «Москва» преобразуется в лишенный отчетливых референтов знак былой идеологической мощи, в чисто номиналистический симулякр власти — либо в прорезь на карте СССР, в том месте, где обозначена столица. Через эту прорезь Лева ублаготворяет Машу, невесту обворованного им босса.

Но уже в книге «Пир» собраны рассказы, выполненные в хайтековской и киберпанковской стилистике, вместе с новеллами, где Сорокин интуитивно и безошибочно угадывает современные тренды «неосентиментальной» идеологии с ее установками на исповедальность и отзывчивость прямого авторского высказывания. Дальновидная ставка на воспроизведение подобной идеологии сделана Сорокиным в новинке 2002 года — романе «Лед», проповедующем умение без обиняков «говорить сердцем», подкупившем читателя популистской непритязательностью и соответствием усредненным стандартам ларечной прозы. «Копейка», в свою очередь, также делается назидательным проговариванием азов этой идеологии, уже не подвергаемой препарированию и уничижительному досмотру. Новая идеология оказывается калейдоскопом милых, угодных сердцу коллективных фетишей и реликтов советской или исконно русской старины, куда неминуемо причисляется и ржавый, но брызжущий здоровьем ВАЗ-2101. Попутно Сорокин недвусмысленно претендует возвратить себе развенчанный им ранее статус властителя дум и блюстителя истины, что, возможно, и побудило консервативную молодежную группировку «Идущие вместе» ополчиться на его стилистический либертинаж.

Массмедийные комментаторы раздутого скандального противостояния «Идущих вместе» и Сорокина обсуждали, главным образом, две версии, почему да отчего неоконсервативная организация так рьяно обрушилась на вполне респектабельного, триумфально входящего в школьно-университетскую программу писателя с репутацией примерного семьянина и достаточно корректного, сдержанного человека. Первая версия отталкивается от интеллигентской, народнической риторики, делающей объектом культового почитания фигуру мужественного и несгибаемого перед возводимой на него напраслиной писателя-праведника. Инцидент с обвинениями Сорокина в надругательстве над традиционными духовными ценностями предстает тогда затеянной его недоброжелателями преступной травлей находящегося над схваткой «великого мастера». Вторая версия мотивирована уже постмодернистскими, медиальными мифологиями, представляющими социальную реальность произвольным коллажем идеологических миражей и сконструированных, насильно вживленных в культурную память иллюзий. Разгоревшиеся страсти и нешуточные споры — виновен или нет Сорокин в саркастичном глумлении над идолами и кумирами русской духовности — смотрятся тогда хитроумным рекламно-маркетинговым трюком, будто прокрученным законспирированными «черными пиарщиками» с целью мгновенно увеличить объем продаж сорокинских романов, молниеносно поднять его рейтинговые котировки и даже включить его «Лед» в шорт-лист Букера (с его славящейся некоторой старомодностью и образцовой правильностью вкусовой политикой жюри).

Обе версии логически правдоподобны и одинаково тривиальны. Безусловно, Сорокин и издательство «Ad Marginem» с виртуозной пиаровской сноровкой сыграли на психологическом комплексе спонтанной «любви» и приязни к опальному, обиженному и гонимому. Тиражирование «Идущими вместе» подметной брошюры с отобранными «порнографическими» пассажами из «Голубого сала» и последующая юридическая неудача «Ad Marginem» — двукратное фиаско исков, предъявляемых лидерам движения по поводу нарушения авторских прав Сорокина, стоившее издательству выплаты 75 тысяч рублей судебных

«Копейка», режиссер И.Дыховичный

издержек, — обернулись для Сорокина-идеолога феерическим рекламно-рыночным успехом. Кто, по гамбургскому счету, просчитался, так это преданное президентской консервативно-прагматической линии движение «Идущие вместе». Оно опоздало с «импичментом» сорокинской стилистики, по крайней мере, года на три. Их агитационная и невротичная выходка напоминает неуклюжий аванс, выданный задним числом, или попытку приструнить и образумить грешника, уже давно заделавшегося праведником и потеснившего менее импозантных и расторопных святош из насиженного ими «клира».

Просматриваемая в «Копейке» (и главенствующая в романе «Лед») неприкрытая метаморфоза сорокинского стиля, от беспощадной деконструкции властных риторик к неоисповедальному велению «говорить сердцем», объяснима коварной обратимостью «цинического разума» (подмеченной Петером Слотердайком в его дезавуирующей многие прикрасы и маскировки буржуазного цинизма «Критике»). Слотердайк обращается к примеру Лукиана из Самосаты, позднеантичного ритора, занятого в своих диалогах казуистичным осмеянием общепринятых политико-теологических верований и к старости превратившегося в усердного чиновника на римской службе в Египте. Циничное знание о бесстыдной поддельности любой идеологической истины, доказывает Слотердайк, приводит к лицемерно-ханжескому использованию изученных механизмов ее фальсификации в личных корыстолюбивых и карьерных интересах. Видимо, «Идущих вместе» основательно встревожило — если не на уровне сознательной диагностики, то в плане интуитивной догадки — проворство Сорокина, порвавшего с прежним гаерским поношением правящих идеологий и принявшегося отыгрывать те же реваншистские и реставрационные импульсы, что и они, только с куда большим изяществом и мастерством, потребительским успехом и коммерческой выгодой.

В этом случае морально-юридическое столкновение «Идущих вместе» и Сорокина выглядит уже не тяжбой бесстрашного экспериментатора (ставящего во главу угла прихотливость «индивидуального таланта») с репрессивной ин-

станцией мещанского, добропорядочного вкуса. Здесь уместно говорить и о конфликте двух несхожих приемов высказывания неоконсервативной идеологии, рвущейся ныне прослыть ультрамодной новацией. Пока неоконсерватизм в России обладает глянцевым и либеральным окрасом, безусловно, в культурном производстве будут первенствовать его эстетизированные, высокопрофессиональные преломления. Но не исключено, что неоконсервативный настрой потребует соприсутствия в культуре топорного, командно-административного окрика и указа, и тогда «Идущие вместе» (или идущие за ними, более сплоченные и деловитые) возьмут ощутимый реванш еще не раз.

В ярмарочно мозаичной «Копейке» схлестнулись многие находки и шаблоны постсоветского кино — и брутальная романтика «последнего героя» в духе «Братьев» Алексея Балабанова, и развеселая, идиотическая пантомима, как в «ДМБ» или «Даун Хаусе» Романа Качанова, и угрюмое признание коррумпированности всех эшелонов власти, как в «Шизофрении» Виктора Сергеева, и взрывчатый микст интеллектуального воляпюка и дворового сленга, чем отличаются снятые по сценарию Константина Мурзенко «Мама, не горюй» Максима Пежемского или его же, Мурзенко, «Апрель». Такая «многоголосица», видимо, и позволяет авторам «Копейки» транслировать один (приглушенный, но напористый) голос постсоветского «молчаливого большинства», той аморфной безликой массы, что в «Бытии и времени» Мартина Хайдеггера обозначена понятием «Das Man». Под «Das Man» Хайдеггер подразумевает инстанцию общепринятых суждений, здравого смысла и обязательных оценок, укорененную в толще политической онтологии; немецкая конструкция с «Das Man» в русском передается безличным предложением с глагольным предикатом 3-го лица множественного числа («считают», «говорят», «полагают»). Сквозной рассказчик «Копейки» и оборачивается современным «Das Man», обобщенным политическим субъектом, знающим, что все загодя решено наверху и решено явно не в его пользу, а потому пытающимся хоть как-то обезопасить себя оглупленной, идиотической интонацией и наигранной клоунадой, сумасбродной имитацией даунского поведения.

В издевательской вариации «Идиота» Достоевского — «Даун Хаусе» Качанова — религиозно-метафизическая, мученическая поза высокого сумасшествия приравнивается к политизированному дуракаванию, а в сценарии Дмитрия Галковского «Друг утят» новостройки-небоскребы в средостении Москвы, символы политического и финансового просперити, скрывают центры по реабилитации даунов. «Копейка» старательно следует современной культурной моде на бурлескную идиотизацию политического дискурса и все же остается при этом умозрительной интеллектуальной забавой. Сможет ли «Das Man» более вменяемо, внятно и серьезно, без обращения к концептуалистскому вышучиванию всего и вся, высказаться о себе, о новых складывающихся системах социальной и культурной тарификации, о механизмах и рубежах приветствуемой сейчас «новой искренности», покажет будущее постсоветского кинематографа, причем самое ближайшее.

СТАС ТЫРКИН

Минимальные истории

САН-СЕБАСТЬЯН-2002

«Танцовщица наверху», режиссер Джон Малкович

1. Фигура умолчания

Через неделю после приезда из Сан-Себастьяна я мельком глянул программу Парфенова и выяснил, что вернулся из горячей точки. В Басконии в дни 50-го юбилейного ССМКФ творилось, оказывается, совершенное смертоубийство. В соседнем Бильбао гремели взрывы, гибли люди. Но кем были молодые люди, чьи портреты я рассеянно наблюдал повсюду в Сан-Себастьяне, я узнал опять-таки от Парфенова, — террористами, из любопытства расковырявшими бомбу в собственном же автомобиле и, как следствие, сделавшимися героями Страны Басков. Фестиваль же и культурные окрестности (в том же Бильбао в Музее Гуггенхейма проходила захватывающая выставка новых фотокартин Вима Вендерса) решительно умалчивали об этой реальности. Но она была, раз ее позже показали по телевидению.

И точно, стоит лишь правильно сфокусировать память, по площадям и улицам Сан-Себастьяна разъезжала машина с громкоговорителем, изрыгавшим какую-то пропаганду, а в один из первых фестивальных дней на улочке рядом с мультиплексом «Принсипе» я наблюдал, как низкорослые молодые люди в натянутых на глаза черных шапках, вытащив на тротуар мусорный бак, облили его зажигательной смесью и подожгли. Да и в конкурсе был фильм, дававший повод к нелегким раздумьям об иррациональной природе экстремизма — «Аро Толбухин в настроении убивать» (Aro Tolbukhin en la mente del asesino, режиссеры Агусти Вилларонга, Лидия Циммерман, Айзек Расин), — о казненном в Гватемале венгре, спалившем заживо семерых пациентов миссионерской лечебни-

цы, в которой сам же и обретался... Но с фильма я позорно сбежал, настолько аутентично, под занудливое «докьюментари» (на основе «случайно найденной пленки») он был сделан. Мучительное это зрелище решительно не находило себе места на сетчатке расширенных в фестивальной эйфории глаз, в которых даже слоган «Freedom to the Bask Country!» («Свободу Стране Басков!»), любовно выложенный на дивном песке пляжа Ла Конча, выглядел невинной забавой пляжных баскских брюнеток.

Как будто стремясь усилить ощущение параллельной реальности, фестиваль в честь своего пятидесятилетия устроил помпезную фиесту на огромной арене для боя быков. После великолепного монтажного фильма об истории кинофестиваля (гораздо сильнее того, что Жиль Жакоб изготовил к 55-летию Канна) под гул привыкшего к корриде зала «Ийумбе» на арену вместо быков выпустили сначала Фрэнсиса Форда Копполу (автора «Апокалипсиса сегодня» открыл именно Сан-Себастьян — ровно тридцать три года назад никому еще не известный, но уже бородатый американец получил здесь «Золотую раковину» за картину «Люди дождя»), а затем труппу комедиантов, представивших публике следующую параболу.

Сначала откуда-то из-под купола появилась коробка с «пеликулой» (pelicula по-испански — то же, что по-английски film). Ее приготовился ловить бойкий байкер с лейблом «Доностия» на кожаной куртке (Доностией своенравные баски именуют Сан-Себастьян). Коварные люди в черном, на спинах которых значилось, наоборот, «Венеция» и «Берлин», принялись вставлять палки в колеса его утробно урчащего мотоцикла. Затем на арену нагло выкатилась машина с «каннским» номерным знаком и «наехала» на них всех вместе взятых. Завершилось представление нереалистичной, но простительной в юбилей комплиментарной нотой. Победителем из потасовки неожиданно вышла «Доностия»: легкомысленный, но проворный байкер перехитрил всех, похитил дефицитную «пеликулу» из-под носа у конкурентов-тяжеловесов и был с нею таков. Многотысячная аудитория стадиона, включая меня, в угаре коллективного бессознательного бешено аплодировала посрамлению большой фестивальной тройки. А поутру в кинозале, значительно поредев, угрюмо разбиралась с содержимым отвоеванной коробки.

2. Бардем Великолепный

За право первой фестивальной ночи с картиной-победительницей Сан-Себастьяна-2002, «Солнечными понедельниками» (Los Lunes al sol) Фернандо Леона де Аранои, означенные киноярмарки, впрочем, действительно могли бы поспорить. Будь фильм готов к маю, он без труда прошел бы жесткую селекцию Канна и превосходным образом вписался бы в параллель к новому свершению Кена Лоуча («Славные шестнадцать лет»), из бледно-пламенного мира которого явно черпает вдохновение молодое (год рождения — 1968) испанское дарование. О сильно сдавшей под чутким руководством синьора де Хадельна Венеции и не успевшем расцвести после его отставки Берлине я и не говорю.

Однако премьера в Сан-Себастьяне для любой испаноязычной картины, не ориентированной на завоевание мира, куда предпочтительнее вселенских ярмарок кинематографического тщеславия. Засветка здесь гарантирует прокат от Чили до Мексики, не говоря уже о близлежащих Галисии и Андалусии, где «Золотая раковина» в большем почете, чем золотые же «Лев» или «Медведь». Именно по этой причине в официальной программе Венецианской Мостры, завершившейся за неделю до открытия «Доностии», испанское кино было представлено совсем куце, в Берлине — нарочито слабо, в Канне в этом году его вообще не было.

Между тем слух о новой картине режиссера, коего справедливо полагают главной надеждой испанского кино (его предыдущий фильм «Баррио» о нелегкой жизни подростков в рабочем районе Мадрида четыре года назад отхватил в Сан-Себастьяне «Серебряную раковину» за лучшую режиссуру, а трагикомедия «Семья» получила премию «Гойя» за лучший дебют), прошел еще до начала фестиваля и заставил особо сообразительных дистрибьюторов ринуться в малопосещаемый обычно Сан-Себастьян исключительно для того, чтобы посмотреть «Понедельники» до кинорынка в Милане.

В том, что действительно лучшая на фестивале картина Леона получит свою «Золотую раковину», ни у кого особых сомнений не было. Неясной оставалась лишь судьба Хавьера Бардема, похоже, сыгравшего в ней свою лучшую на сегодня роль. Поскольку соответствующим призом в 1994 году началась его пугающе легко складывающаяся кинокарьера, жюри Вима Вендерса (вообще говоря, вынесшее, по моему мнению, самое взвешенное решение минувшего киносезона) справедливо решило отдать приз китайцу Лю Пейци, лихо сыгравшему почти шукшинского чудика в почти астрахановском опусе Чена Кайге «Вместе».

«Море», режиссер Бальтазар Кормакур

Сам молодой дон Хавьер в течение десяти дней был подлинным королем Сан-Себастьяна. На открытии на него косоватыми глазами влюбленно смотрел Джон Малкович (Внеконкурсная секция «Забалтеги» открылась его режиссерским дебютом «Танцовщица наверху», где у Бардема главная роль полицейского, маниакально пытающегося выйти на след лидера ультралевой повстанческой группировки, сеющей страх и смерть в «одной из неназванных латиноамериканских стран»). Ровно в середине фиесты, непосредственно перед официальным показом «Понедельников» получатель премии «Доностия» за творчество в целом Деннис Хоппер и вручатель оной Джулиан Шнабель, уходя со сцены, ни с того ни с сего завопили, как недорезанные фанатки: «Мы любим тебя, Хавьер Бардем!» На церемонии закрытия, едва вручив приз Фернандо Леону де Араное, одетый в черные штаны с красными генеральскими лампасами Вендерс, полуизвиняясь, обратился напрямую к Бардему: «Мне не нужно объяснять тебе, Хавьер, что ты значишь для этой картины». На объяснения Вендерса Бардем чихал с балкона в самом прямом смысле слова: в переполненном зале места ему не нашлось, и он с демократизмом истинного аристократа — в компании других занятых в фильме актеров — притулился где-то на ступеньках лестницы, а потом, расхристанный, пьяный и счастливый, по-хозяйски громко гогоча, в два часа ночи явился во дворец Мирамар, где шел прием по поводу окончания фестиваля...

Между находящимся в блестящей форме, купающимся во всеиспанской

любви актером и его сегодняшними персонажами — бездна. Незаметное, в одно касание, ее преодоление и говорит о тридцатитрехлетнем Бардеме как о выдающемся мастере. В изломанном женственном характере поэта Аренаса («Пока не наступит ночь») еще читалось мучительное противоборство актера с приставшим к нему со времен Альмодовара и Бигаса Луны имиджем неутомимого латинского любовника. Его наделенный благородной сединой в бороду и вкрадчивым мелким бесом в ребро полицейский Агустин Рехас из «Танцовщицы наверху» и скисший весельчак Санта из «Солнечных понедельников» распо-

«Общие места», режиссер Адольфо Аристораин

лагаются уже за гранью этой борьбы. Вообще по ту сторону всего актерского (лицедейского). Они сделаны уже другим инструментом. Каким — Бог весть. В систему Станиславского Бардем не верит.

3. Безымянные люди

Реальный прототип Рехаса выслеживал мятежного генерала четырнадцать лет и никому не позволял применять при этом оружие. Сам Бардем считает такое поведение совсем нелатинским. Его Санта из «Солнечных понедельников» был латинским жеребцом, да тоже изъездился. В картине Леона бывшее воплощение испанского мачизма предстает в облике персонажа лет на пятнадцать старше себя — с некрасивыми залысинами и животиком эдакого Санчо Пансы, чье жизнелюбие подорвано многолетней и, похоже, уже хронической безработицей, но нет-нет да и прорывается беззлобным остроумием и печальными эскападами. Дееспособный мужчина в самом расцвете сил, не лентяй, не бездельник, сейчас он не способен заплатить за опрокинутую в баре рюмку. Из развлечений: наблюдение за собой и друзьями на экране выставленного в витрине телевизора, дегустация сыра в супермаркете и попутно ленивое заигрывание со смущенной продавщицей. Чем смущена девушка? Тем, что бесплатный сыр ему нравится значительно больше.

Один из полутора миллионов испанских безработных. Один из двухсот докеров, вышвырнутых на улицу в связи с закрытием судоверфи, снесенной под строительство шикарных многоквартирных домов. Один из семи главных героев фильма.

А вот и остальные.

Хосе (Луис Тосар) — молчаливый, подавленный, злой. Он унижен дважды. Санта украдкой спит с его женой Аной (Ниеве де Медина), работницей кон-

сервной фабрики, изводящей тонны дезодоранта в тщетных попытках избавиться от въевшейся под кожу рыбьей вони. Хосе догадывается, но молчит — она его кормит.

Лино (Хосе Анхель Эгидо) — неуверенный, робкий, стареющий. Он, как на работу, ходит на собеседования, пытаясь подстроиться под конъюнктуру рынка вакансий, требующего молодой крови. Красит волосы, натягивает пуловер сына, но, увы, его выдают предательски потеющие руки и ужас перед неминуемым отказом в глазах...

Рейна (непрофессионал Энрике Виллен) — чужой среди своих, у него есть работа. Ночной сторож на стройке рядом со стадионом, он пускает друзей посмотреть с крыши футбол. Ничего, что с вверенной ему точки пространства видны только ноги футболистов и ловко перекатываемый мяч. Хуже то, что он отдаляется от коллектива.

Амадор (непрофессионал Челсо Бугалло) — брошенный, спивающийся, несчастный. В него остальные герои смотрятся, как в зеркало. Такими они будут, когда потеряют надежду.

Рико (непрофессионал Хоакин Климент) — щедрый, терпимый, безропотный. Хозяин пустого бара, где собираются бывшие «компаньерос». Всем наливает. Всех выслушивает. Всем записывает в кредит. Без всякой надежды на возмещение ущерба.

И Сергей (непрофессионал Серж Рябухин) — русский, а это многое объясняет. Готовился в космонавты и чуть было не полетел, но Советский Союз гигнулся — и вот он на испанской свалке жизни. Пьяненькие голубые глазки сияют, вглядываясь в небеса, в которых витает этот наименее проработанный персонаж фильма.

«Минимальные истории», режиссер Карлос Сорин

В разношерстном ансамбле Бардем совсем не солист, но «пение в хоре» его отнюдь не смущает. Его раскатистый баритон не заглушает не менее мощные голоса, но и не теряется в многоголосье. В одиночку его героя мы почти не видим. Как и положено сознательному пролетарию, он всегда вместе с товарищами. Плечом к плечу. Не для того чтобы бороться за свои безнадежно попранные права, а попросту чтобы согреться в этом неуютном зимнем пейзаже северного побережья Испании, чьи города некогда радовали глаз своей продвинутой индустриальностью, а ныне проржавели и окислились вместе с населяющими их людьми.

«Пусть хоть однажды станут протагонистами люди, о существовании которых мы узнаем лишь из хроники происшествий местных газет. Те, кто живет в спальных районах, о жизни узнает из журналов, у кого проблема свести концы с концами до зарплаты, которой у них нет. Наши истории, наши фильмы, наши сны должны быть о них. И наш вымысел должен принадлежать им» (Фернандо Леон де Араноя).

4. Утро понедельника

В умно сконструированной сан-себастьянской программе «Солнечные понедельники» были далеко не единственным фильмом о море и его тружениках. Бальтазар Кормакур («101 Рейкьявик») представил в конкурсе свою вторую картину с незамысловатым, но точным названием — «Море» (Hafid / The Sea). Молодого исландского постановщика, как и его испанского сверстника, сильно беспокоит непорядок в рыбной отрасли (власти Исландии забрали квоты на лов рыбы у прибрежных деревушек и передали их крупным столичным компаниям), но, в отличие от скромняги Леона, свое беспокойство он воплощает в форме по-шекспировски размашистой фрески — с лирообразной фигурой бывшего короля рыбацкой деревни в центре, его детьми, не желающими наследовать его безнадежное дело, по краям и священным трагедийным огнем в качестве единственно достойного ответа на болезненную смену экономических формаций.

Нельзя сказать, что неожиданно пафосная — быть может, по причине постмодернистской нахальности? — картина Кормакура полностью провалилась. Но ее притчевая амбициозность имела значительно меньший резонанс, чем, скажем, программная скромность аргентинско-испанских «Незатейливых историй» («Минимальные истории», Historias minimas). В добросердечном, печально-комическом роуд-муви Карлоса Сорина минималистским языком рассказываются три истории — о, казалось бы, нетранспортабельном восьмидесятилетнем старике (непрофессиональный актер Антонио Бенедиктис), срывающемся на поиски своей пропавшей собаки, о молодой полунищей женщине (непрофессионалка Хавьера Браво), отправившейся в путешествие за выигранным в телешоу мультипроцессором, хотя она и понятия не имеет, что это такое, и о коммивояжере (Хавьер Ломбардо), с тортом в виде футбольного мяча спешащем на день рождения сына понравившейся ему клиентки, хотя он не вполне уверен в том, что у нее именно сын. Фильму был присужден второй по значимости приз — Специальный. «За то, что сумел увлечь всех членов жюри», как гласила формулировка.

«Пусть жизнь придумает жанр и напишет драмы, спрятанные за порогом спален этих людей. Пусть поведает она и об их комедиях, их хорошем или плохом настроении, лучших моментах в их жизни, что разворачиваются ежедневно в бильярдных и скверах, их страстных любовных историях во дворах, среди развешанного на веревках белья, их полных надежды хрониках неприкаянности...» (Фернандо Леон де Араноя).

Жизнь давно уже придумала этот жанр — минимальной, прямолинейной истории, — который традиционно не в чести у эстетов. За фильмом Сорина угадывается недооцененная в силу своей эпохальности «Простая история» Дэвида Линча (тоже прямая — The Straight Story), за картиной Леона де Аранои — несомненное влияние лент Кена Лоуча. В недавних «Навигаторах» (2001) Лоуч с тем же чувством сострадания и негромким, сдержанным юмором поведал о печалях и радостях группы уволенных без выходного пособия рабочих Йоркширской железной дороги. Фильму Леона уготован, кажется, лучший прием: у него другое классовое происхождение. Козырь Лоуча (он же и приговор) — в аутентичности без берегов, снимать фильмы про рабочих — так уж по сценариям самих рабочих (и автор «Отбросов общества» Билл Джесси, и сценарист «Навигаторов» Роб Добер умерли от неизлечимых профессиональных болезней, не дождавшись выхода воспевающих их фильмов). Образы крепко стоящих на ногах социальных парий из «Понедельников» вышли из-под пера интеллигента, разминавшегося на легкомысленных телевизионных ситкомах и глубокомысленных фестивальных драмах («Фаусто 5.0»), к которым Леон писал сценарии. Его

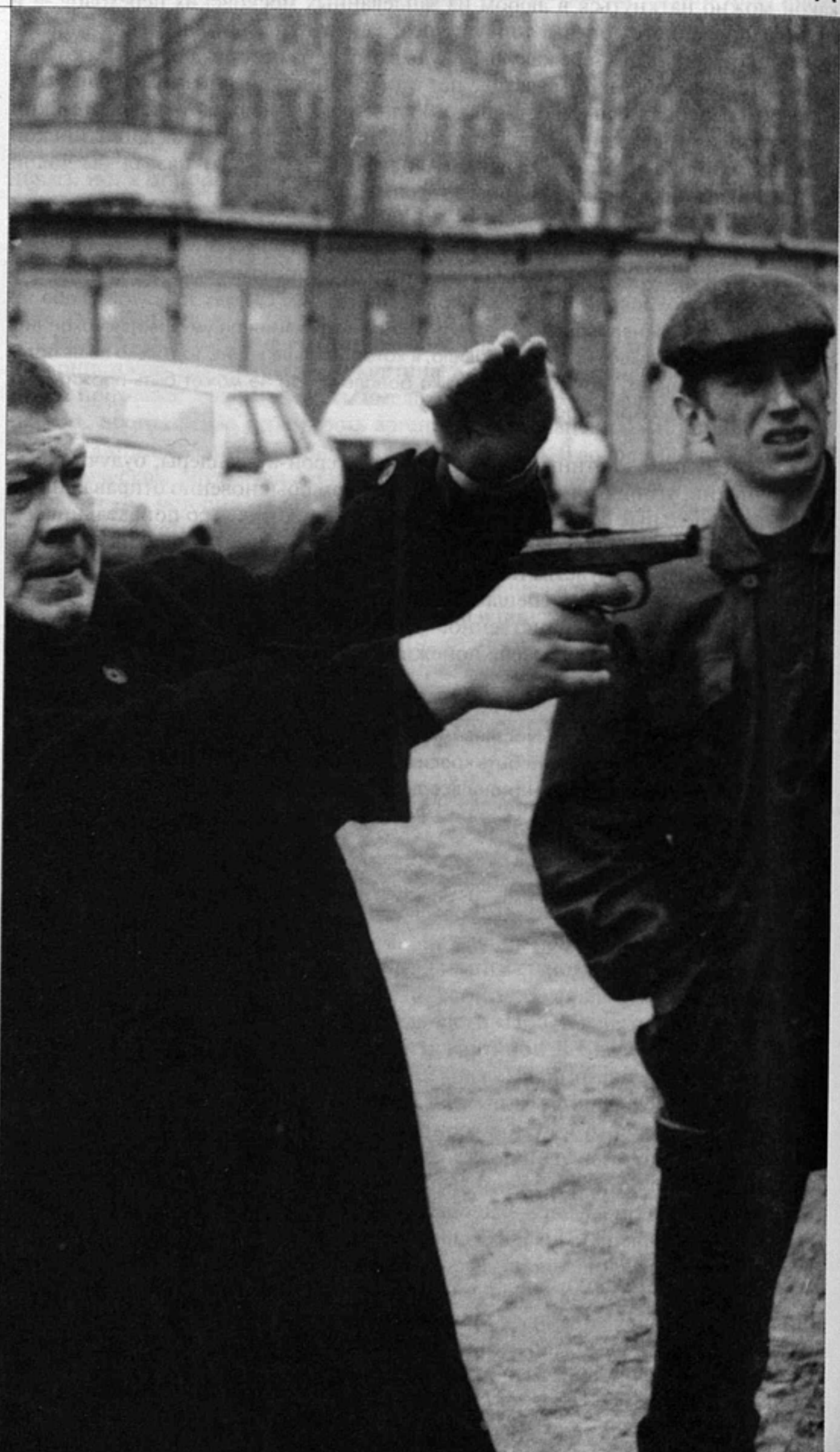
печальные комедии и драмы о людях «без будущего» с легким, открытым финалом все-таки ближе солнцу неореалистической итальянской комедии 50-х, чем промозглому ветру английского социального кино. При всей безжалостности социального анализа «Солнечные понедельники» пленяют прежде всего именно отсутствием наглядной драмы. Марксист-англичанин наверняка счел бы Леона де Араною оппортунистом.

Брови его персонажей не изогнуты страдальческой дугой, их кулаки не сжаты, взгляд не пышет пламенем борьбы за правое дело. Их взгляд сродни тому, на какой можно наткнуться в любом из заплеванных московских переходов — в глазах здоровенного детины, топчущегося, за неимением лучшего, в безуспешных попытках продать тебе какую-нибудь ваксу или средство для чистки ковриков. В отсутствующем этом взгляде нет ни апатии, ни анабиоза. Еще один безработный персонаж сан-себастьянского конкурса, немолодой университетский профессор из удостоенной двух призов и зрительской овации аргентинской картины «Общие места» (режиссер Адольфо Аристораин) назвал бы такой взгляд прозрачным, безыллюзорным и ясным.

«Когда человек постигает всю бесчувственность и бессмысленность жизни, он понимает, что нет в ней ни цели, ни прогресса. На него снисходит, хоть он не всегда желает это принять, что жизнь рождается вместе со смертью, что одна не следует за другой, а обе текут одновременно и неразрывно. И если в течение этой жизни он умудряется сохранить рассудок и выполнить все нормы и правила, в которые он не верит, то только лишь потому, что ясно осознает, что жизнь настолько банальна, что не может быть прожита как трагедия» (Адольфо Аристораин).

В последней сцене картины Леона де Аранои герои-аутсайдеры, будучи в легком подпитии, угоняют ночью паром, на котором обыкновенно отправлялись в город на бесцельные собеседования. На нем и застает их утро понедельника — пришвартованными невдалеке от пристани, где собрался готовый к трудовой неделе народ. Не без чувства некоторого превосходства Санта, Луис и другие с гордостью демонстрируют спешащим на работу полноценным членам общества свое, пожалуй, одно-единственное — но зато какое! — преимущество перед ними. Они могут позволить себе понежиться на солнышке. Ведь на работу им идти не нужно.

«Финалы должны быть иногда счастливыми, иногда — нет. Они должны быть открытыми, простыми, горькими, они должны быть красивыми или трагическими, они должны быть такими, какими они должны быть, но они всегда должны оставаться прологами» (Фернандо Леон де Араноя).



«Улицы разбитых фонарей»

АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН

Милицейский детектив

«УЛИЦЫ РАЗБИТЫХ ФОНАРЕЙ». КОНЦЕПЦИЯ

В нашей стране нет наработанной практики «длинных» сериалов. Случай с «Улицами разбитых фонарей» по А.Кивинову, на мой взгляд, только подтверждает это. Разностилье в художественном решении каждой конкретной серии, отсутствие разработанного «сквозного» поведения персонажей и многое другое позволяют относиться к данному проекту не как к сериалу, а как к набору отдельных фильмов, объединенных несколькими главными героями. На первом этапе, когда еще существовала литературная основа повестей А.Кивинова, это было не столь очевидно, но в дальнейшем накопление проб и ошибок неминуемо должно было привести проект к печальному результату. Возможно, это случилось и оттого, что первоначально не было продумано перспективное развитие идеи в целом, хотя успешный прогноз мог быть сделан значительно раньше, что позволило бы данному проекту еще какое-то время существовать на рынке вполне достойно.

Чтобы далее не сползать на уровень обыденной критики, позволю себе привести несколько положений, которые, как мне кажется, в какой-то мере могут способствовать пониманию и решению проблем, стоящих перед создателями сериала.

Тематика

Сама по себе тема не есть обречение на успех, особенно длительный и постоянный. Хотя в нашем обществе интерес к криминалу довольно стабильный, но в перспективе он не гарантирует возможность существования в «той же самой воде». В случае с Кивиновым успех определял не сюжет — его определяли узнаваемость ситуаций, «свои» и понятные герои и — последнее по порядку, но не по значению — хорошая доля «черного юмора». Сюжетная схема сериала довольно традиционна: герои (в данном случае сотрудники убойного отдела) и антигерои (криминальный мир). Это противостояние само по себе уже готовый драматургический фундамент картины, когда столкновение и конфликт неизбежны и остается только эти противоположные позиции обратить в достоверную реальность. Сюжет (я имею в виду классический сюжет, который держал бы зрителя в постоянном напряжении, не давая ни на секунду отвлечься от действия на экране) у Кивинова практически отсутствует или *размыт* настолько, что не является доминирующей структурой. Интерес зрителей основан на достоверности

Материал подготовлен на основе рабочей записки, сделанной Александром Рогожкиным в тот момент, когда после успеха сериала «Улицы разбитых фонарей» канал ОРТ собирался запустить в производство новый сериал — «Убойная сила».

Когда этот номер готовился к печати, Александр Рогожкин намеревался приступить к съемкам новогодней серии в очередном цикле сериала «Убойная сила—4».

персонажей и яркой, сочной среде, что какое-то время давало возможность «спокойному» существованию сериала. Не хочу сказать, что сюжет отсутствовал полностью. Но предельно насыщенный бытовыми деталями и подробностями, он не был самым главным в структуре повествования, что, в принципе, мешает длительному существованию сериала, сохранению повышенного интереса к нему у зрителя. *Основополагающий* сюжет должен быть, по крайней мере, для того, чтобы осознавать, *куда* и *зачем* мы движемся. Естественно, это не догма и не постулат, просто нужно довольно гибко существовать в определенных рамках, чтобы можно было легко вносить поправки и изменения в общее развитие фильма, так же как необходима чуткая и подвижная структура поведения и основных, и второстепенных героев, поэтому телевизионный сериал, в силу своей специфики обладающий значительной *гибкостью*, способен быстро откликаться на изменения в обществе, соответствовать запросам зрителей. Кроме того, сериал в среднем производится за двадцать — двадцать пять дней, что позволяет ему быть на острие проблем и событий. Но подобные его свойства следует использовать очень осторожно, чтобы не скатиться на обыденное отражение *горячих* тем. Поскольку это может стать понятной и привычной для зрителя внешней структурой, многосерийный проект обладает прекрасной возможностью отображать нравственное состояние общества, прогнозировать его и, что самое главное, *моделировать*.

В свое время, пытаясь хоть как-то определиться в стратегическом или, если говорить более скромно, перспективно-тактическом решении сериала, я предлагал снять веселую историю про пациентов палаты № 6 (отделение милиции) в большом дурдоме (Россия 90-х). Сейчас, конечно, наше жизненное пространство и впечатление от мира изменились, поэтому и идею (*основополагающий* сюжет) сериала нужно искать в несколько иных реалиях, с учетом нынешнего положения дел и настроений в обществе. Этих направлений, к сожалению или к счастью, очень много, и главное здесь не в том, чтобы ухватиться за самое *горячее*, а в том, чтобы *предугадать* и *спрогнозировать* вероятное развитие событий. Естественно, что в первую очередь это относится к настроениям людей в стране. Совершенно очевидно, что грядущие выборы в Думу и выборы Президента России станут невольно играть на сюжет сериала, который прямо или косвенно будет затрагивать властные структуры. Но даже в этом случае не учитывать аполитичность большой части зрителей было бы наивно. Так же как и тот факт, что обилие предвыборных кампаний в эфире начнет способствовать *отторжению* зрителей от слишком *политизированного* сериала. Герои «Улиц разбитых фонарей» — вне политики, и их задачи совершенно иные.

Достоинство данного проекта видится мне в том, что он должен быть *неглупым*. Обычное возражение, что все стремятся именно к подобному решению, не соответствует отечественной практике. Попытка привить на нашей почве «мыльную оперу» окончилась полным провалом. Зрителю всегда интересно смотреть то, что он *не знает*, будь то экзотическая красивая жизнь богатых из *дальних* стран (наши нувориши вряд ли бы долго продержались на экране) или деятельность тех, к кому он не имеет отношения, но кто затрагивает его интересы, что мы и имеем на примере экранизации повестей Кивинова. Безусловно, я не претендую на всеобщность данного утверждения, ибо говорю только о милицейском детективе. В противном случае можно было бы привести массу тем для сериалов даже из жизни наших новых богатых или, например, из семейной жизни президента и его окружения, при этом не обязательно, чтобы это была конкретная история, имеющая конкретные корни в нашей реальности.

В сериале, особенно популярном, скрыта возможность не просто планировать, а конструировать отношение людей к тому или иному феномену. На уровне подсознания это происходило и в сериале «Улицы разбитых фонарей», когда постепенное накопление зрительских ощущений из непроизвольных становилось осмысленным. Наиболее яркий пример — слово «мент», которое, благодаря сериалу, из разряда бранного, пренебрежительного приобрело иной понятийный смысл. И, думаю, самая большая заслуга сериала в том, что люди стали иначе смотреть на ментов. Естественно, на бытовом уровне отношение к ним столь разительно не изменилось, но само восприятие их деятельности стало более терпимым. Оказалось, что менты такие же, как и мы, живут от аванса до зар-

«Улицы разбитых фонарей»

платы, имеют человеческие лица и говорят на языке, понятном всем нам... И так далее.

Я, конечно, ни в коем случае не хочу сказать, что герои должны декларировать идеи, которые могут и должны быть *скрыты*, замаскированы. У нас в стране исторически не доверяют громким фразам и показному утверждению правоты и веры, поэтому следует сохранять *условия игры,* которые предлагает и принимает сам зритель. Но эти условия чисто внешние, и автору необходимо оставлять за собой возможность свободного существования в рамках фильма. Подобный подход и в сериале «Улицы разбитых фонарей», где герои, разумеется, в той или иной мере берут на себя обязанности *судей.* В детективных лентах это довольно распространенный способ решения проблем, но особенно привлекателен он для российского зрителя, который прекрасно осознает, что в нашей стране законы существуют, но не исполняются, а если и исполняются, то по двойным стандартам. Потому и самостоятельное, но справедливое исполнение приговора, которое берет на себя герой, пусть даже оно происходит с нарушением норм общественного поведения, то есть закона, приветствуется зрителем. Тут срабатывает известный инстинкт — *на его (героя) месте то же самое сделал бы и я.*

У нас в стране, обремененной должностями, положениями и общественными иммунитетами, к сожалению, индивидуальный суд оказывается одним из немногих способов реализовать законность и природную справедливость, пусть даже в рамках художественного вымысла. Поэтому и в новом проекте, как я понимаю, он еще будет существовать, хотя, на мой взгляд, уже на первоначальном этапе имеет смысл заложить условия и возможности иного — нормального и законного — решения задачи. Показать не то, как сегодня возможно, а как *должно* соблюдать законность, при этом отдавая отчет в том, что подобное может быть только в будущем, чтобы не получилась *сказка* про несуществующую жизнь.

Зритель не доверяет сказкам про современность, естественно, если в них отсутствует главный сказочный принцип — *явная установка на вымысел.* В данном случае детективный сериал по А.Кивинову тем для зрителя и привлекателен, что показывает жизнь *без вымысла*, как она есть или почти как она должна быть. Достоинство любого сериала — в достоверности, и особенно детективного, в котором *сказочность* действия зрители никогда не воспримут. Герои только тогда войдут в каждый дом как свои, близкие люди (идеальный вариант — превращение их в членов семьи, когда возникает ежедневная потребность в общении с ними), если у любого нормального зрителя они будут ассоциироваться с людьми, понятными и живущими теми же проблемами и заботами, что и все.

В подобном проекте важно учитывать социальную направленность сериала. Не уверен, что в нашей стране проводятся серьезные социологические исследования зрительской аудитории — слишком большие финансовые затраты на такие вещи мы не можем себе позволить. Данные же, которые добываются либо путем телефонного опроса, либо через письма телезрителей, не имеют под собой серьезной базы — ведь пишут в основном люди, которые всю свою жизнь куда-то писали, а вариант ответа респондента по телефону заранее предсказуем.

Сегодня телеаудитория сериала «Улицы разбитых фонарей» довольна обширна из-за актуальности тематики, но ее *размытость* создает дополнительные

«Улицы разбитых фонарей»

трудности — необходимо постоянно поддерживать высокий уровень каждой серии, чтобы фильм был интересен людям с разным уровнем образованности, запросов, литературных вкусов и т.п. Это должен быть своеобразный слоеный пирог (или гурьевская каша для гурмана), где каждый находил бы для себя поле интереса, область сочувствия, среду сопереживания. Сделать это не очень сложно — сама тематика сериала невольно приведет именно к тому, что пострадавший всегда будет вызывать сочувствие, преступник — стремление к его законному наказанию, а тот, кто вершит справедливость, — любовь и уважение зрителя.

В свое время американцы снимали про полицию *черные* детективы, потом незаметно перевели их в иную *цветовую* гамму, изменив к служителям закона общественное отношение. Возможно, это была хорошо спланированная акция, и если это действительно так, то проведена она была блестяще. Мы же, вероятно, еще не скоро придем к тому, что сотрудник правоохранительных органов будет вызывать уважение, а не страх, как это часто происходит в настоящее время. Надеюсь, сериал «Улицы разбитых фонарей» послужит этому, по крайней мере, поступательное стремление к реализации такой *стратегической* идеи согласуется с надеждой народа на настоящую справедливость.

Естественно, учитывая природную *ерническую* настроенность россиян, мы еще не скоро будем поднимать национальный флаг на лужайке перед *собственным* домом и долго еще слеза гордости за отечество не будет скатываться по нашим щекам, как почти ежедневно происходит у заурядного фермера из Айовы.

Мы по всем статьям иные. Но, не впадая в наивную «ностальгию» по нашим *национальным особенностям*, хочу сказать, что этот сериал дает возможность сформировать именно *народное* представление о справедливости. И, отталкиваясь от этого простого и даже простодушного представления, дальше можно будет моделировать развитие сериала в *правильном* направлении. Безусловно, сегодня перемена отношения к правоохранительным органам как у простых людей, так и у самих служителей закона в нашей стране вызывает сомнения, но она вполне возможна и допустима. Ведь и в США полицейские стали невольно подражать своим экранным прототипам, стремясь *соответствовать* изменяющемуся представлению о них у простых людей. Они были *вынуждены* играть в *честных парней*, какими их показывали в фильмах.

Но все эти мои теоретические выкладки идут не от стремления закрепить и определить структуру будущего сериала, а, скорее, от желания показать возможности его существования и развития. Всякий проект сериала — это не просто набор отдельно взятых фильмов, объединенных общими героями и местом действия, это — что самое главное — проведение *тактических* и *стратегических* идей и замыслов. Сериал, особенно про тех, кто нас призван оберегать, обладает огромным потенциалом в продвижении и внедрении в сознание зрителя необходимых и нужных для страны (это я утверждаю без малейшего ерничества) идей.

Сюжет

Сюжет в *долгоиграющем* сериале важен для отдельно взятой серии или для двух-трех фильмов, которые легко объединить в общий блок на кассете, если производителями планируется такого рода продвижение и распространение сериала. Мировая практика показала, что зрительское восприятие ограничивается десятью сериями, потом невольно возникают *провалы* — кто-то не успел к началу показа, кто-то пропустил один фильм. Связи в понимании сюжета начинают теряться, что влечет за собой естественное отторжение зрителя. Единый сюжет — это одни и те же герои и то, чем они занимаются. А каждый фильм должен нести в себе строгую фабульную линию, за которой было бы интересно следить. Поэтому важно, чтобы сюжет не был особенно сложным и запутанным. Хотя, в принципе, и это допустимо, но только не для каждой серии, это может быть подобно сложному и изысканному блюду, которое готовится по большим праздникам.

Практически невозможно создать длительный сериал таким образом, чтобы в каждой серии совершать поступательное движение вверх или, наоборот, четко придерживаться *среднего* уровня. Лучше изначально отдавать себе отчет в том, что должно быть продвижение вперед с легкими перепадами. Если в сериале будет присутствовать крепкая художественная основа, то одно это уже позволяет решать возможные проблемы со зрителем, который вправе *уйти* от просмотра какой-то серии, но потом спокойно вернется к экрану. Психологически при *сложном* развитии сериала (особенно *долгоиграющего*) у зрителя наступает невольное отторжение от него, так как приходится следить за переплетением сюжета, напрягая ум, а не участвуя эмоционально. Хотя все это, естественно, имеет место быть в случаях с длинным сериалом. Идеальный вариант — замкнутая в ограниченном временно́м пространстве загадка, ребус, что прекрасно моделировал Артур Конан Дойл, но тогда в такой сериал неминуемо приходится вводить такой персонаж, как доктор Ватсон, то есть нулевую — детскую — точку восприятия, которая позволяет великому и наивному сыщику во всем блеске проявить свой дедуктивный метод.

Говоря о сюжете, я прежде всего имею в виду структуру, которая не запутывает зрителя, а позволяет ему нормально существовать в предложенных обстоятельствах. Она делает возможным естественный *отход в сторону* от основной линии действия, что в основном связано с насыщением фильма бытовыми деталями и подробностями. Свобода существования героя и разработанность деталей бытового ряда крайне важны — именно это придает сериалу нужную *жизненность*, достоверность.

Идеальная основа фильма, основа сюжета — анекдот или история, расска-

занная на уровне анекдота. Для детективного сериала это особенно привлекательно. Подобное решение позволяет отойти от нарочитого натурализма и снять некоторые нравственные проблемы, невольно возникающие при показе жестокости, насилия... Это вовсе не подталкивает авторов к *легкости* исполнения, просто позволяет им насыщать картину милыми подробностями и деталями без ущерба для основного сюжета, а зрителю дает *уверенное существование* в структуре фильма. Яркий пример подобного решения — два рассказа Кивинова «Карамель» и «Карамель-2», которые в плане фабулы являются образцом завершенности и простоты, но одновременно и благодаря этому позволяют расширить рамки рассказа, насытить его на уровне визуального ряда. Достоинство повестей Кивинова не в сюжете, а в области, которую можно назвать *полосой отчуждения*. Она как бы и не обязательна, но именно окружение основного простого сюжета *мелкими смешными подробностями* и создает тот мир, который стал столь дорог и любим читателями и зрителями. И не последнее место в нем занимает анекдот. Не надо бояться и стесняться этого низкого жанра — к нему нежно и трепетно относились Проспер Мериме и Александр Сергеевич Пушкин... А в нашей стране, где анекдот является основной структурой многих культовых произведений, не принимать его во внимание, особенно работая в жанре детектива, было бы грешно.

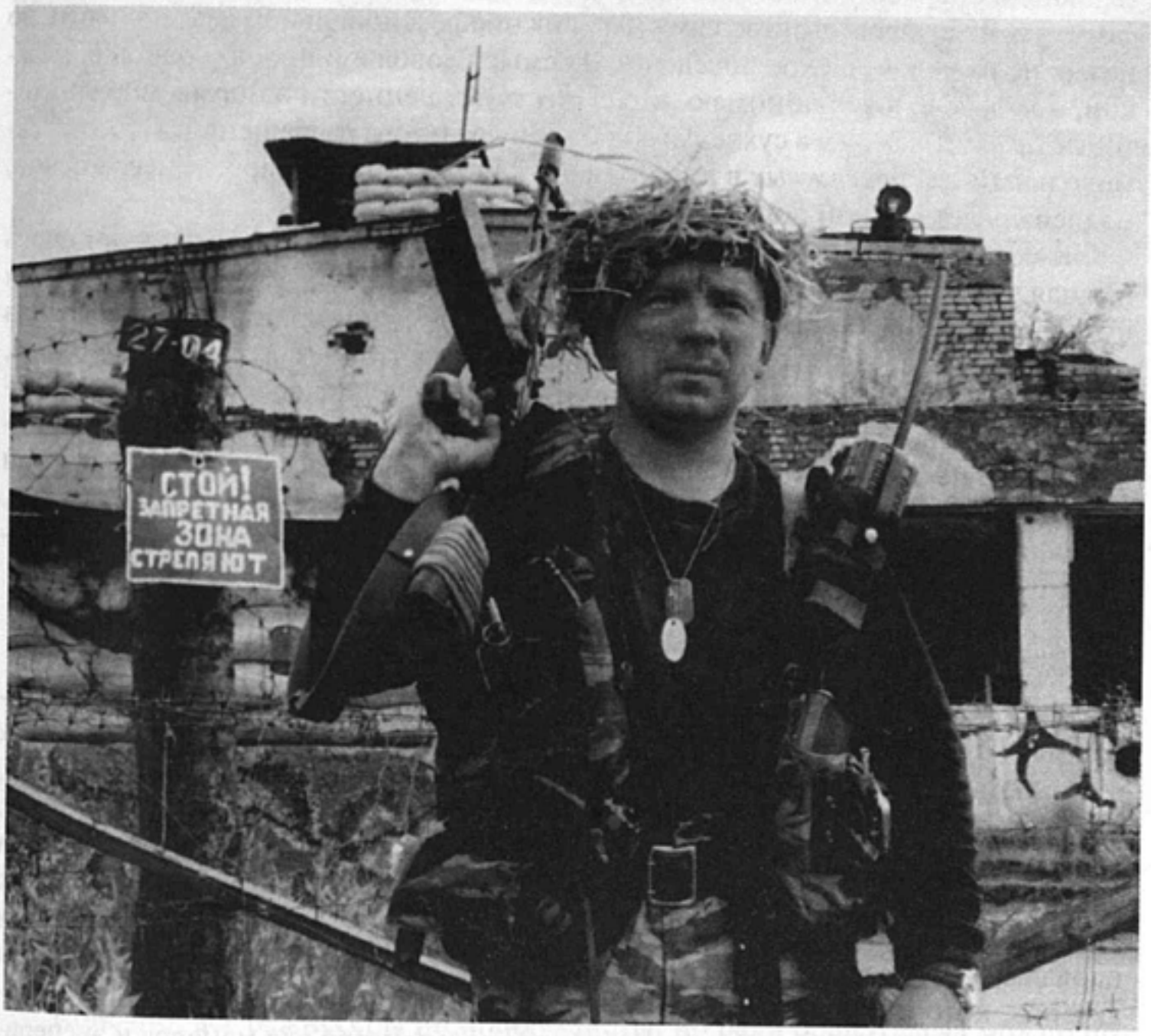
Простота сюжетной основы дает еще одно важное преимущество подобному сериалу. И если стремиться к тому идеалу, когда герои становятся членами семьи телеаудитории, то, несомненно, нужно вводить в структуру повествования те или иные истории бытового и семейного ряда. Персонажи должны быть показаны и в своей *личной* среде, только при условии, что она будет принята зрителями. Позиция эта очень непростая, так как некоторым героям могут не простить какие-то *перемены судьбы*, если они идут вразрез со сложившимися привычными представлениями об их образах. Это равносильно тому, что ваш близкий знакомый или родственник совершил проступок, который абсолютно вами не одобряется, и вы теряете к нему интерес, отторгаете его из своего мира. Например, образ Казановы может быть разрушен, если у героя возникнет постоянная спутница жизни, ему просто не простят подобный выбор, особенно женская часть аудитории, а она, судя по всему, довольно многочисленная. Хотя на какое-то время такой вариант приемлем при условии, что в любой момент Казанова может вернуться к своему привычному состоянию дамского угодника. Или, например, Дукалис, для которого по другой причине, но тоже недопустима вероятность женитьбы, зато история об усыновлении (удочерении) им ребенка прекрасно ложится на этот образ. Трогательность и наивность Дукалиса и без того очевидны, но такие откровенно сентиментальные вещи могут повлиять на еще более активное приятие зрителями его образа. Как и его постоянные воспоминания о Риге, из которых становится понятно, что он оставил *там* нечто большее, чем просто работа, и которые на первый взгляд не несут в себе особой смысловой нагрузки, но их отсутствие в каких-то сериях невольно лишило образ основной ролевой линии. Мы живем в стране, где произошла, по крайней мере внешне, переоценка старых ценностей, где по живому были разорваны устоявшиеся связи, поэтому уход от этого, своеобразное беспамятство – довольно серьезный просчет авторов сериала, тем более обидный, что у Кивинова на этом факте из жизни героя всегда ставится акцент. Нужно учесть и то, что вынужденные переселенцы, в силу своей незанятости, обладают большим количеством свободного времени и, смею предположить, составляют довольно существенный процент потенциальных зрителей. Увидеть на экране *своего* человека означает и полюбить, и принять, и следить за ним и дальше.

Вообще, детективный сюжет выстраивать сложно, особенно на ограниченном пространстве. Это своеобразная игра в поддавки со зрителем, когда ее условия задаются в таких параметрах, что существует несколько уровней решения той или иной задачи. Главное для авторов — до конца сохранить интригу. Но традиционное развитие детективного сюжета — не самый лучший способ для реализации идеи и привлечения к сериалу, особенно такому, как наш, достаточно большого количества сторонников и зрителей. Я не отвергаю детективную структуру как таковую, просто предостерегаю от *ребусности*. Естественно, ребус может существовать, но способы его решения должны быть очевидны и для

зрителей, как это происходит в лучших произведениях Кивинова. Ироничность в рассказе о расследовании преступлений, легкое ёрничество по отношению к дедуктивному методу — все это значимые позиции в структуре сериала «Улицы разбитых фонарей».

Персонажи

Повторю, герой необычайно тесно связан с развитием сюжета. Он невольно несет на себе шлейф образа, и любая попытка изменить его статус может обернуться потерей интереса к нему со стороны зрителей. Могут меняться мотивации поведения, но *перемена участи*, любое изменение самого образа требуют серьезнейшего драматургического обоснования. Все иное означает только стремление избавиться от героя. Зритель уже принял *условия игры* и *ролевые функции* персонажей, и всякое *покушение* на привычную целостность может вызвать совершенно непредсказуемую реакцию. Телевизионный *положительный* персонаж имеет особый статус. Если он стал *своим* для зрителя, он непогрешим, как жена Цезаря, которая выше подозрений. Поэтому любое изменение образа требует сложного подготовительного (для зрителя) периода, а если необходимо,



«Убойная сила»

то и серьезного изменения обстоятельств. В стандартном детективе герой может проиграть в ситуациях, которые он не в состоянии контролировать или при наличии дополнительных трудностей, когда ему приходится выбирать между служебным долгом и нравственным законом — например, продолжать погоню за преступником или спасать ребенка из горящего дома. Разумеется, герой спасет ребенка, а в сюжете, стало быть, появится обязательная пауза — следует его временное поражение. Мы не столь ограничены рамками стандартного жанра и можем позволить себе некоторые вольности трактовки. Но совсем уж не учитывать наработанные жанром позиции нельзя. Как только сериал «Менты» исчерпал возможности, заложенные повестями Кивинова, и перешел в *свободное плавание*, то есть когда криминальный сюжет отошел на второй план, а бытовые позиции и истории того или иного героя стали доминировать, тут же

интерес зрителей начал падать. Как только были нарушены ролевые функции персонажей (или они не столь четко соблюдались, как того требует любой сериал, где главные герои — при всех допущениях — *положительные*), так сразу же зрители отторгли эту привнесенную новизну. До этого герои были *одними из нас*, но как только начали появляться эпизоды, в которых они предавались дорогим развлечениям, нежились в саунах и т.п., они мгновенно стали восприниматься иначе. Конечно, и сауна, и дорогие развлечения могут быть в жизни наших героев, но только при условии, что возникают они не по их желанию, а вопреки — или случайно, или по службе, как того требуют обстоятельства расследования преступления. Соблюдение *ролевых функций* — это определенный имидж, они практически неизменны. Нельзя же на самом деле лишить героя возможности честно выполнять свои обязанности. Поэтому если и возникают какие-то отклонения, то связаны они с интересами следствия или на какое-то время являются *обманкой* для зрителя и в таком случае обязательно должны быть мотивированы сюжетом и поведением героя.

Гораздо более подвижны персонажи *второго плана*. Тут могут быть и *перемена участи*, и *перевертыши*. Естественно, здесь поле деятельности и возможности драматургии несколько шире, если сравнивать с образами консервативных (в плане их наработанности) главных героев. Безусловно, я имею в виду только саму суть их существования, сам смысл их профессиональной деятельности, но никак не их человеческое поведение. И смысл довольно прост — закон есть закон, но я как человек понимаю, что существуют ценности и нормы морали, которые *не вписываются* в сухие рамки, а требуют иного разрешения. Поэтому самовольный *суд присяжных* в лице одного или нескольких героев, несомненно, поддерживает вся или почти вся телеаудитория.

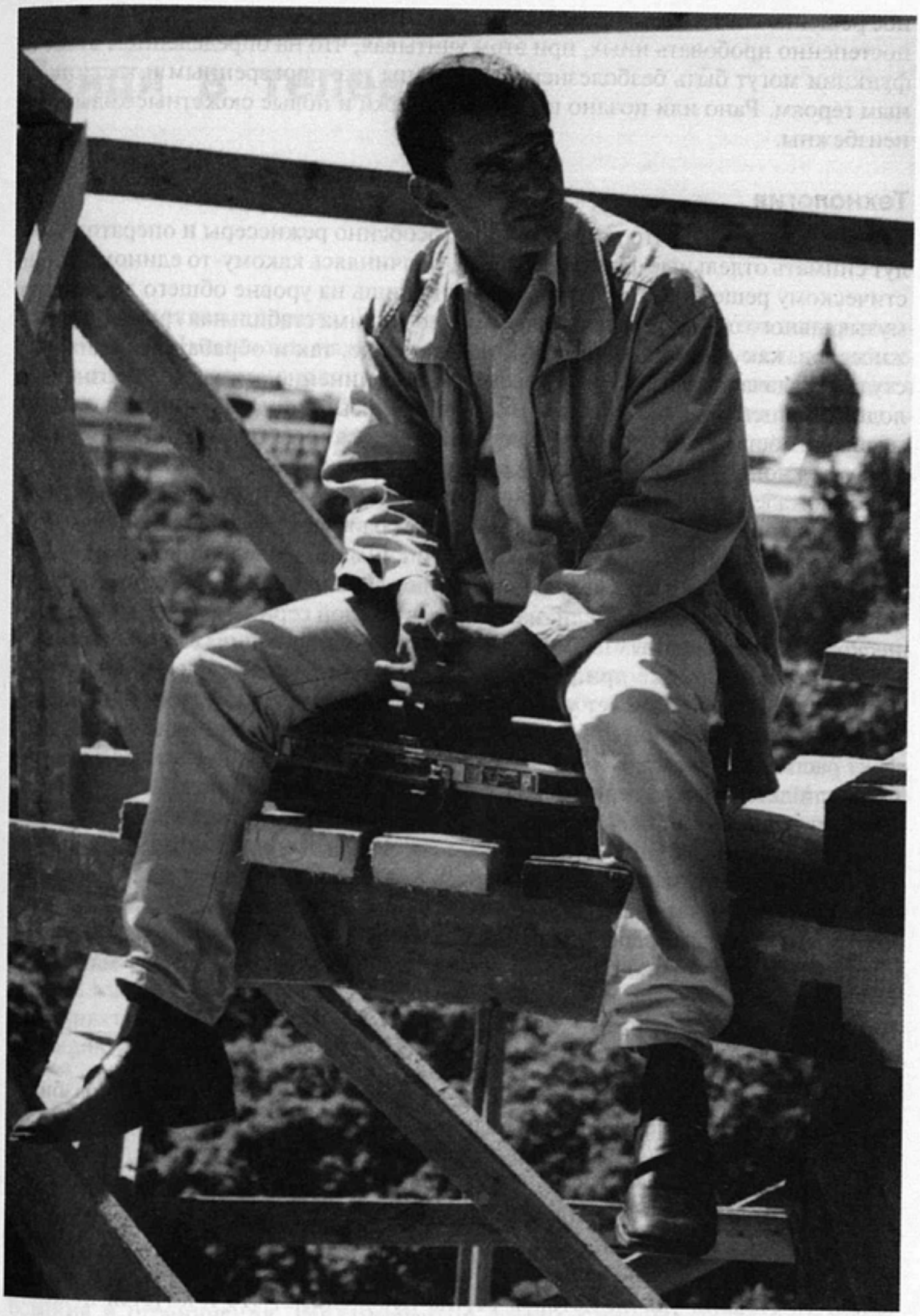
К сожалению, у нас мало времени уделяют костюму и гриму. А это очень важная часть работы, и не только потому, что изначально задается социальный статус героев. Костюм способен подчеркнуть индивидуальность, выделить или спрятать героя среди толпы. Как только герои «Ментов» стали менять костюмы, они тут же перестали быть *своими* для зрителя. Если раньше они были *как все* – веселые, неунывающие ребята, которым постоянно не хватает денег до получки, но они не вешают нос и честно делают грязную и опасную работу, то потом они стали *накормленными* «ментами» с занафталиненными шуточками... и всё. Впрочем, это не критика, а стремление избежать возможных просчетов и ошибок в будущем.

Сценарий и реализация

Если оставлять некоторых прежних героев (Казанцева, Дукалиса, Волкова, Мухомора, Соловца), то очевидно, что на первых этапах необходимо соблюдать их прежние *ролевые функции*. В дальнейшем можно расширить рамки их образов, но делать это надо тактично и умело, потому что зритель к ним уже *привык*. Не исключено, что в какой-то момент придется вывести одного из героев на первый план, подогревая интерес к нему. Наиболее удачный и удобный вариант работы над литературной базой сериала состоит в написании блока сценариев и параллельной разработке перспективного движения. И для режиссера, и для актеров, которые должны сознавать перспективу существования своих персонажей, это необходимо, так как оставляет пространство для маневра и эксперимента.

Для любого сериала убийственны однообразие и безликость, поэтому чередование в общем поступательном движении фильма сюжетных структур, взятых из мелодрамы, комедии, трагедии, фарса (естественно, не доминирующих, а являющихся лишь дополнением, «гарниром» к основному жанру — детективу), позволяет обогатить фильм да и актерам дать защиту от *привыкания* к собственным маскам.

Опыт «Ментов» показал, что привлечение большого количества режиссеров не отразилось на художественных достоинствах сериала. Но тем не менее если для экономии времени и денежных средств это и удобно, то для идейного развития и нормального существования проекта в целом такой вариант работы все же вряд ли целесообразен.



«Убойная сила»

Конечно, все режиссеры индивидуалисты, но ради общего дела можно поступиться некоторыми своими принципами. А поскольку структура детектива допускает присутствие элементов из иных жанров, то под крышей одного проекта можно объединить двух или трех режиссеров, которые могли бы реализовать свои интересы и творческие пристрастия, не разрушая общей целостности сериала.

Любое новое крупное начинание, каким, несомненно, является *длинноиграющий* сериал, зависит от успеха первых серий. В данном случае сложность заключается в том, что «Менты», с одной стороны, успешное предприятие, а с другой — сериал, к которому у зрителя интерес потерян. *Реанимация* — дело не очень удобное, вернуть аудиторию к героям и уже привычному сюжету, может быть, даже сложнее, чем создавать и *раскручивать* что-то новое. Поэтому ввод иных персонажей в киноповествование нужно осуществлять очень тщательно, чтобы не перегрузить сериал их обилием. На мой взгляд, наиболее перспектив-

ное решение состоит в том, чтобы, сохранив основной костяк героев Кивинова, постепенно пробовать иных, при этом учитывая, что на определенном этапе их функции могут быть безболезненно переданы уже проверенным и традиционным героям. Рано или поздно новые персонажи и новые сюжетные ходы будут неизбежны.

Технология

Трудно представить, что разные авторы (особенно режиссеры и операторы) будут снимать отдельные фильмы сериала, подчиняясь какому-то единому стилистическому решению. Единство возможно лишь на уровне общего звукового и музыкального оформления. А для этого необходима стабильная группа звукорежиссеров, как записывающих звук на площадке, так и обрабатывающих его в студии. Задача композитора — несомненно, сочинение основной сквозной мелодии (концептуальной) для всего сериала и музыки под титры, затем, по мере необходимости, композитор может подключаться к работе над той серией, где требуется дополнительная музыкальная поддержка.

К сожалению, качество видеоизображения еще уступает пленочному. Имитация съемок на пленку (пока мы не можем работать в *цифре*) возможна, если использовать *каше* 1:1,66 и легкий *строб* и снимать предельно контрастно, что особенно важно в интерьерах, которых будет довольно много. А стилевое единство можно имитировать, если, например, в каждой серии будет присутствовать несколько сверхкрупных планов. Динамичных или статичных — не важно. Само их появление, даже при разных режиссерских и операторских решениях в контексте сериала, вызовет у зрителя ощущение (пусть и на подсознательном уровне) искомого художественного единства. Так же можно использовать эффект распечатки и соляризации, что уже давно является каноном для полицейских или детективных сериалов. И не нужно бояться повторов в изобразительном решении, у нас такая насыщенная и *вкусная* среда, которая все равно будет доминировать на экране, естественно, если ее чувствовать, понимать и любить. Но я совсем не призываю снимать сериал под *документальное* кино. Если на экране будет доминировать реальная среда, то произойдет невольный разрыв между конкретными персонажами *с улицы* и телегероями. Хотя я допускаю, что возможен и подобный ход, но он должен зависеть от конкретного материала, который и будет диктовать условия.

Название

Название для сериала является очень важным элементом. «Улицы разбитых фонарей» — выбор неудачный, в отличие от «Ментов». В свое время я советовал для сериала по Кивинову использовать название «Мусор», но должен сказать, что предложение ТНТ или НТВ более действенное, несмотря на то что оно на грани фола и особенно воспринималось так в первое время показа, пока происходило привыкание к героям и сюжету. Естественно, для этого проекта хотелось бы иметь не менее удачное обозначение, но это дело времени и в какой-то степени удачи, которая всегда необходима, что и хочется пожелать данному сериалу.

Санкт-Петербург, 1999

АННА ГУДКОВА

Глядя в телевизор

«Он нне хотелл уммирррать... Но ррроковая суддьба вырррвала его из ррродного доммма...» Именно так, нажимая на согласные и растягивая гласные, таинственно вибрируя, словно заклиная, по десять раз на дню к зрителю обращается напористый закадровый голос с телеэкрана. Теоретически задача послания — просто сообщить, что именно и когда намерен показать канал своей аудитории. Практически голос закадрового инкогнито настаивает на том, чтобы зритель сделал выбор в пользу именно этого канала. Несмотря на кажущуюся очевидность, локальность рекламного сообщения, судить по тридцатисекундному ролику можно о более широких и важных вещах: от содержания предлагаемой передачи или фильма до активности аудитории, к которой обращен телевизионный трейлер.

В России реклама телевидения на телевидении появилась сравнительно недавно. Между тем согласно социологическим опросам самой авторитетной и значимой рекомендацией для зрителя является собственное сообщение канала. Само телевидение нескоро осознало, что выгодно часть продаваемого времени оставлять себе для размещения собственных промо. Поэтому школа телевизионного брендинга и промоушна у нас пока в зачаточном состоянии. И тем, что умеют делать режиссеры отделов межпрограммного вещания, они, как, правило, овладевают на практике.

Когда в кинотеатре перед началом сеанса на экране мелькают кадры будущих премьерных блокбастеров, зритель, пришедший посмотреть определенный фильм, гораздо менее критичен, чем тот, кто сидит перед телеэкраном. В темном зале никак нельзя повлиять на происходящее. Кроме того, настроенность на снисходительное, скорее, даже доброжелательное внимание и готовность сопереживать, связанная с самим приходом в кино, играет на руку авторам ролика. Заплатив деньги, зритель будет играть по правилам и не станет протестовать без особых на то оснований. Именно поэтому ролики в кинотеатре в два, а то и в четыре раза длиннее телевизионных. Сообщение о будущем телепоказе воспринимается в том же контексте, что и страстно ненавидимая реклама, так как и ритм, и краски, и громкость, как правило, остаются той же интенсивности, а сам ролик идет в одном блоке с коммерческой рекламой или через трехсекундную перебивку. Режиссер телепромо должен поймать и остановить руку с пультом, удержав ее от нажатия чужой кнопки.

К рекламе, распространяемой по телевидению, предъявляются особые требования и ограничения. Рекламируемый фильм в программной сетке может стоять вечером или ночью, а реклама будет крутиться совсем в другое время. Российское телевидение до сих пор воспринимает человека не как цельное, гармоничное существо, а как шкаф с большим количеством несоединенных между собой полочек и ящичков. Каждому эмоциональному проявлению соответствуют положенные время и место в эфире. Юмору своя ниша, новостям полагается серьезность, и неуместное легкомыслие, жестокость дозволены только ночью и т.д. А круглосуточные тематические каналы в России пока не приживаются.

В рекламе не может быть ни обнаженных тел, ни сомнительных поз и поцелуев, ни сцен жестокости и насилия. Постепенно киноролики выработали устойчивую систему знаков и символов. Чаще всего некто стреляет в камеру, а не в человека, виден огонь от взрыва, но никогда не видно жертв, томная женская улыбка безошибочно намекает на пылкие постельные страсти, которые остались за кадром рекламной нарезки, но непременно будут в фильме.

Чем сложнее, изысканнее, ярче картина, тем сложнее ее рекламировать. В тридцати-пятидесятисекундном ролике неизбежно выпадают нюансы, полутона, намеки и подтексты. Любые визуальные сложности в рекламе оказываются недопустимы. Внутренний сюжет, который отчетливо виден режиссеру промо, как правило, не улавливается зрителем на бешеной скорости плотной нарезки. Отечественные режиссеры стараются рассказать в ролике собственную историю, к чему практически никогда не стремятся зарубежные коллеги. Кроме того, в российской рекламе гораздо более значительную роль играет вербальный ряд — закадровый текст. Еще лучше работают известные наизусть фразы из фильмов, вкрапленные в ролик и поддержанные такими же известными гэгами или драматическими фрагментами: от «Надо, Федя, надо!» до «I'll be back» и «Asta la vista, baby!»

Классический голливудский трейлер в нескольких вводных фразах — визуальных и вербальных — сообщает зрителю, где, когда и с кем происходит действие, а в середине ролика — какова кульминационная коллизия фильма и возможные варианты ее развития. Таким образом, зритель получает точное представление о том, что именно ему приготовлено, и любопытствует, каковы же детали этого захватывающего действия.

Российские промо фильмов живут по другим законам. Как правило, выбирается одна из сюжетных линий картины — именно она становится основой внутренней конструкции рекламы. Иногда такой ход оказывается наиболее удачным: им, в частности, воспользовались в новом сезоне создатели рекламных роликов сериала «Секретные материалы» на ОРТ. Известно, что зрители во всем мире следили не только и не столько за работой агентов Скалли и Малдера, сколько за их личными отношениями, с гораздо большим нетерпением ожидая романа, чем раскрытия очередного межпланетного заговора. На этих ожиданиях и построена реклама на ОРТ: в романтической нарезке два закадровых внутренних монолога — мужская и женская версии «отношений» — и ни слова о том главном, что составляет содержание сериала. Сработало гораздо эффективнее.

Сегодня трейлер получает и новую, непредставимую ранее функцию: он несет в себе информацию не только о времени и месте телепоказа, но и сведения о самом фильме. Широкая осведомленность — не глубокие знания, а наслышанность о самых разных, порой полярных явлениях, именах, событиях, людях — признак сегодняшнего модного или продвинутого человека, тест на статус в современном обществе. Даже в рекламе конфет главной приманкой объявляется не их вкус, а темы для беседы, предложенные на фантиках. Выпасть из информационного поля смерти подобно. Для некоторых трейлер становится возможностью узнать о новостях кино, не тратя драгоценное время на просмотр рекламируемого фильма.

На каждом канале промо фильмов имеет свою специфику. Конечно, она тесно связана с технологией, которую использует канал. Но гораздо теснее — с его идеологией.

По словам одного из самых авторитетных теоретиков и практиков телевизионного промотирования Ли Ханта, главным, что должен определить для себя канал в собственной работе, является его *«обещание»*[1]. Обычно «обещание» сформулировано в основном слогане. Но если канал не имеет слогана, «обещание» можно вычленить и из обычных ежедневных продуктов отдела промотирования и анонсов. Именно с «обещанием» связаны и основной конфликт, и основные трудности. Так как телемейджоры — ОРТ, РТР и некоторые другие — унаследовали и поделили трансляционную базу и, соответственно, аудиторию огромных советских каналов, то, продолжая обращаться ко всем потребителям сразу, они не имеют в виду никого в отдельности. У западного телевидения значительно более точное и адресное обращение к зрителям.

Узкопрофилированные, «точечные» станции Европы и Америки предназначены отдельно женщинам и детям, любителям спорта и кино, природы и приключений. Специализация — возможность точно изучить собственного потребителя, его экономический и социальный статус, его возраст и образо-

[1] Хант Ли. Основы телевизионного брендинга и эфирного промоушна. М., 2001, с. 141.

вательный уровень. Поэтому действенны и реклама, и анонсы, всегда настроенные на определенную зрительскую волну. Единственной более или менее близкой аналогией в России можно считать каждый день обновляющиеся FM-радиостанции, скорость размножения и точность адресации которых постоянно увеличиваются.

Для выработки «обещания» тот же Ли Хант предлагает как можно точнее проанализировать сущность канала, создать его собственный портрет. При этом на фокус-группах, призванных послужить этой цели, часто используется вариант описания канала как человека. Например, вот такой. Канал ОРТ — человек, перешедший из государственной структуры в собственный бизнес; достиг на этом поприще больших успехов благодаря тесным деловым контактам, с государством в том числе. Он силен, напорист, относительно молод — «мужчина в самом расцвете сил». В данный момент ОРТ — безусловный лидер. Отбивки Первого канала несут в себе только позитивный заряд: рассвет над высотками или гудящие корабли в большом порту, толпа в роскошном магазине или площадь перед собором; зеркальная цифра «1» в традиционно романтических обстоятельствах: в цветущем саду и на горной дороге, на берегу моря или в зимнем парке. Но любопытно другое: ни одна из этих зарисовок не предполагает зрительского участия. Картинки абсолютно законченны и отражены в зеркале, в них нельзя войти, они предназначены исключительно для пассивного созерцания. Отбивки ОРТ точно соответствуют традиционной позиции российского человека, убежденного, что жизнь меняется без его личного осознанного участия, а значительные решения способны принимать только «они» — там, наверху. Зритель выбирает позицию наблюдателя, но никак не деятеля: «Наша жизнь идет на обочине». Он предпочитает не ходить на выборы и не мыть собственный подъезд, но готов до хрипоты осуждать других и обсуждать жизненные неурядицы. В этом смысле ОРТ предельно точно угадывает собственного зрителя и его предпочтения.

Интересна еще одна форма отбивок ОРТ: форма «прямого включения». Статичная камера надолго замирает, отснятый материал запущен на большой скорости. С одной стороны, это эффект присутствия телевидения вовне, там же, где лежат жизненные маршруты зрителей. С другой стороны, только камере дано играть со временем — ускорять рассветы и закаты, замедлять бег и оставлять в вечности мгновения «быстротекущей жизни».

РТР — канал-чиновник, выстроенный в соответствии с расписанием «простого» человека и, как любые чиновничьи предписания, не совсем реально его себе представляющий. Свободному развитию канала мешает факт его государственной принадлежности. Именно поэтому РТР — канал без слогана, хотя идеи формулируются и предлагаются постоянно уже многие годы. Проблема в том, что «обещание» РТР должно выражать как минимум национальную идею России и представлять не столько телевидение, сколько саму страну. В демократическом обществе такие задачи на телестанцию обычно не возлагаются. И несмотря на удачные межпрограммные проекты, РТР не может развиваться наравне с конкурентами, у которых руки не связаны так крепко. Интересно, что несколько раз на канале были попытки позиционировать его как «семейный», уклонившись тем самым от обязательной державной позиции. Но проблема заключается в том, что и семейные отношения в России сегодня заступают на место уничтоженных тоталитарных мобилизаторов. Вместо безликой страны вообще пытаются обратиться к минимальной единице государственности — семье. После крушения стройной системы люди стремятся выбирать простейшие связи, которые только могут существовать. Место разнообразных спортивных, социальных, профессиональных и других принципов объединения («по интересам») занимает принцип неизбежных архаичных отношений, возвращение к истокам. Такая семья основана не на любви и подлинной близости, а на родственной данности. Любое другое объединение человек волен разорвать: уйти с работы, покинуть клуб, перестать посещать занятия и пр. Но покинуть родных он по древнейшему человеческому закону не имеет права. Обращение к семье в нынешних обстоятельствах похоже на возвращение к натуральному хозяйству. Именно попытки усложнить, уточнить и дифференцировать семейные связи приводят к образованию сложного современного общества, сущест-

вовать по законам которого Россия сегодня не в состоянии. Адресация к «моей семье» говорит о том, что никакая другая общность в раздробленной и разодранной стране сегодня не существует и не работает.

На европейском телевидении способов общения со зрителем гораздо больше, чем на российском. У каждой станции — своя интонация, собственная форма беседы. Например, немецко-французский канал ARTE, основные программы которого посвящены искусству, строит свои межпрограммные ролики как причудливые картины: странный человек во фраке и цилиндре въезжает в море на самокате, художница рисует лицо на асфальте и целует его цветные губы, девушка спасается под зонтом от дождя из красных блестящих елочных шаров. Каждый ролик ARTE перебивается двумя-тремя трейлерами собственно программ, из-за чего зритель остается прикованным к экрану: он смотрит трейлер, потому что хочет посмотреть анонс, и смотрит анонс, потому что ему интересно, чем кончится трейлер. Кроме того, любой сюжет зритель додумывает и сочиняет наравне с промоутерами, наделяя происходящее на экране собственными значениями. У каждого ролика, несмотря на законченность и чистоту исполнения, может быть по нескольку вариантов продолжения и несколько трактовок. Интонация ARTE сдержанна, вежлива и внимательна: к вам в комнату и в ваше время не входят без стука. Здесь неприемлема нахрапистость и удаль ОРТ — его бы немедленно выключили. Канал благодарен зрителю за то, что ему позволено занять место гостя в доме, он обещает не мешать и украшает жизнь.

На иностранных телеканалах в роликах одной и той же программы или фильма меняется не только форма, но и содержание сообщения. Оно меняется гораздо чаще, чем на нашем телевидении, — благодаря этому рекламщики получают возможность обратиться к чуть отличной от прежних группе потребителей или показать свою программу в ином ракурсе. На канале Attik на протяжении одного промо несколько раз меняются темп, цветовая гамма и направление движения: к этому промо невозможно привыкнуть, сколько бы оно ни длилось. При этом общая неизменная интонация рекламных роликов сдержанная: на вас не давят. Вы можете быть с ними, но быть свободны. Смотреть или не смотреть, покупать или не покупать — у любого западного канала очень твердое представление о дистанции. На российском телевидении у всех каналов преобладает небезосновательная и твердая уверенность в том, что им всегда рады. Так как в большинстве российских семей «ящик» стал значимым членом семьи, мнение которого по целому ряду вопросов является определяющим и весомым, то выключить его попросту не представляется возможным — все равно что выключить родственника. Вокруг телевизора общество строит свой досуг — не зря почтальон Печкин считал приемник главным украшением стола. Именно поэтому со зрителем разговаривают запанибрата, дружески похлопывают по плечу и заговорщицки подмигивают. В такой интонации выдержана реклама «Убойной силы» (ролики с банками самогона, на которых написано «Убойная сила — 1, 2, 3») или хоккея на ОРТ: параллель хоккея и рыбалки или футбола и семейной жизни — осенний матч «Россия — Украина».

Западные промоутеры обращаются к зрителю как к активному участнику процесса. Он сам примет решение — ему необходима лишь проверенная информация. Основной массе российских граждан для реакции на внешний раздражитель требуются форс-мажорные обстоятельства, поэтому, желая стать более убедительными, каналы «повышают голос» на свою аудиторию, общаются со зрителем в приказном тоне, а рекламные сообщения оставляют простыми и короткими. Кто не помнит, как звучит голос ОРТ! Зритель будет смотреть «мировое кино» — задание на вечер он получил. (Этот же прием использует РТР: «Мы знаем, что вы будете делать сегодня вечером».) Как известно, выбор — одно из главных преимуществ свободы, но не всем приятно каждый раз мучиться с принятием решения. Именно нежеланием и неготовностью потребителя к выбору скорее всего объясняется нежелание каналов использовать в рекламе сообщения о программах конкурентов. (Известный ход: канал X говорит зрителю: «Сегодня в 19.00 на канале Y будет фильм о принцессе Диане. Посмотрите его, а потом переключайтесь к нам. У нас интереснее».) В России ре-

гулярно задумываются о такой возможности, но не реализуют ее. На Западе этот ход воспринимается как явное доказательство уверенности канала в себе и превосходства над соперниками. Интересны также особенности российского контрпрограммирования, особенно в праздники. Если на одном канале в определенный час будет идти «Зимняя вишня», то на другом — «Москва слезам не верит» или «Любовь и голуби». Потребителю предлагается выбор из разных сортов одного и того же продукта, и никто не берет в расчет зрителя с принципиально другим вкусом. С одной стороны, это та самая неспособность российского зрителя выбирать и с учетом этой психологической особенности построенная сетка. С другой стороны, расчет на стадный рефлекс. До сих пор в представлении телевизионного начальства у народа есть одно чувство и одно желание на всех, а жалкие потребности меньшинства в расчет брать не принято. Разве можно в годовщину победы над немецко-фашистскими захватчиками ставить в программу романтическую комедию? В России все будут в три тысячи сто двадцать восьмой раз смотреть «Семнадцать мгновений весны». А на Новый год — только «Карнавальную ночь» или «Иронию судьбы». При этом подлинный смысл контрпрограммирования заключается именно в альтернативном кинопоказе. Особенно трогательно контрпрограммирование смотрится во время религиозных праздников, когда одна и та же служба в прямой трансляции идет у всех мейджоров.

Самостоятельность зрителя для телевидения до сих пор понятие странное и рискованное. Зритель легкомыслен и безответствен, как школьник, — ему нужно дать задание и спросить урок. Для простоты промо изобилуют оценками, размечая кино по принципу учебников литературы: обязательный список («Коллекция Первого канала», «Серебряная серия» и т.п.), дополнительный для внеклассного чтения (рубрики типа «Кино не для всех»).

В последнем сезоне явная растерянность видна была на ТВ-6. Ролики канала сильно удлинились по сравнению с чужими промо. Так как не вся аудитория НТВ перешла на ТВ-6 и не вся аудитория старого канала ушла, необходимость объясняться с «составным» зрителем привела к излишней подробности и повторяющимся объяснениям — так разговаривают с собеседником, не будучи уверенным в его понятливости, реакции и предпочтениях. Длинные ролики на ведущих, сверхподробные, с большим количеством синхронов ролики на кино и достаточно нейтральная графика заставок с лучами и ярким сочетанием цветов.

НТВ оставило себе привычный голос канала, по интонации схожий с железным эхом Максимова (ОРТ). Слоган сезона 2001—2002 года на НТВ — «Новое ТелеВидение». При этом ничего нового он зрителям предложить не может, яростно сражаясь с отколовшейся командой как раз за старые бренды — от программ и ведущих до голоса канала. НТВ пережило резкое падение качества и дефицит свежих идей. Именно в этой ситуации было выбрано слово «новый» — эта попытка самозащиты свидетельствует о беспомощности. Когда трудно проанализировать собственные свойства и точно охарактеризовать изменения, которые претерпела концепция канала, на помощь приходят нейтральные и пустые прилагательные.

Чаще всего, рекламируя новый продукт, каналы предпочитают использовать уже известные телезрителю клише вместо полезной информации. В роликах часто «возвращают» с экрана расхожие фразы. Например, реклама сериала «Черная комната»: мрачное загадочное помещение, в нем — мяукающая черная кошка. И текст: «Искать черную кошку в темной комнате».

Нередко вместо необходимых зрителю сведений реклама предлагает боковые, как бы закулисные сюжеты, абсолютно посторонние по отношению к передаче или программе. Таким образом сделан ролик для программы Юлии Меньшовой «Продолжение следует...»: «У нее глаза матери, а характер отца. Она все всегда решает сама». Авторы рассчитывают на то, что телезритель знает: мать Юлии — Вера Алентова, отец — Владимир Меньшов, помнит и ее программу «Я сама». Анонс основан на эффекте разговора «со своими, об общем». Этот тон льстит зрителю: мол, мы-то с вами знаем, а чужой не догадается.

Иные проблемы сейчас у сравнительно небольших телеканалов. Им проще определиться с аудиторией и выстроить с ней собственные отношения в конкретной нише. Но тем не менее большое разнообразие в России пока не при-

вивается. Так и осталось убыточным в свое время громкое «НТВ+», не слишком процветает «КОСМОС-ТВ». Это связано в первую очередь с тем, что очень немногие люди воспринимают разнообразие как норму, а не как дьявольское искушение, распространяя свою ненависть к излишествам на все — от колбасы в супермаркетах до канала эротики[2]. Тем более что выбор, как правило, связан с необходимостью финансовых вложений. На большей части территории России к телевидению традиционно относятся как к бесплатной услуге, наравне с образованием и медицинским обслуживанием. Его точно так же ругают и точно так же им пользуются. Принять на себя ответственность за свой личный выбор мало кто отваживается: уж лучше смотреть — и ругать — то, что смотрят все.

Удачным проектом оказался СТС — канал-подросток. В качестве слогана здесь выбирают определение «первое развлекательное телевидение». Это абсолютно честное «обещание», которое команда с легкостью выполняет. СТС – действительно первый канал в России, где идут в основнм сериалы, мультики и фильмы категории «Б». Он ориентирован на не слишком требовательную молодежь, и это точно отражено и в его саморекламе: в большей части роликов к зрителю обращаются на «ты». Качества собственных программ канал объясняет доходчиво, хотя неубедительно: «Все звезды вселенной, лучшие фильмы мира», и давит броской, ударной цветовой гаммой: на синем фоне от логотипа расходятся оранжево-желто-розовые лучи. Ролики кинопоказа изобилуют крупными планами с ярко выраженной эмоцией — страх, смех, ужас, любовь – и не допускают вариантов трактовки. Юмор ограниченный, но беспроигрышный — торт в лицо, герой без штанов и пр. Есть на СТС и прямое включение: неуверенные, косноязычные, но бодрые подростки рассказывают нехитрые истории, передают одинаковые приветы и объясняются в любви к каналу. Если ты такой же – смотри СТС. Кроме того, рекламные ролики на СТС — очень длинные, похожие на клипы: так как его аудитория привыкла именно к такой форме подачи информации и смотрит клипы с удовольствием, канал может позволить себе и растянуть рекламу. Все равно нарезка смотрится, как очередная песня, и потому не раздражает.

Предельно точно позиционирует себя небольшой канал REN TV. Его заставки и отбивки не обещают зрителю ничего, кроме телевидения, но намекают, что таким телевидением он останется доволен. В изобретательных, веселых и разнообразных графических компьютерных отбивках на REN TV забавный «телеящик» взбирается на скалы, скачет по прерии, грабит поезда и печет торты. На канале долгое время был один из лучших кинопоказов: здесь была замечательная рубрика «Иллюзион», где зрителю давали возможность посмотреть американскую и европейскую киноклассику 30—40-х годов, многим киноманам известную лишь по учебникам.

Несмотря на то что свою жизнь без телевизора наши соотечественники не мыслят, он медленно, но устойчиво теряет свою власть над массовой аудиторией. Появляются новые варианты проведения досуга, и старые привычки неспешно, но неуклонно отступают. Проблема в том, что само телевидение этого не замечает — или не хочет замечать. Следя за рейтингами и отмечая пики интереса к программам ниже среднего уровня качества, оно продолжает ориентироваться именно на тех зрителей, которых устраивает такая сетка, не учитывая предпочтений более продвинутых зрительских групп. Парадокс в том, что численно значительная часть населения, которая удовлетворена нынешним качеством программ, абсолютно незначительна и пассивна как в социальной, так и в экономической жизни страны.

Если не считать государственных дотаций, телевидение живет на деньги от рекламы. Но те люди, которые сегодня чаще всего ее видят, почти не имеют ре-

---

[2] «Человек без выбора» — так называет в своей статье социолог Юрий Левада одно из устойчивых свойств постсоветского населения: «Изолированность существования человека советского неизбежно дополнялась его безальтернативностью. Отсутствовали варианты не только политического, идейного, в значительной мере даже эстетического выбора, но накладывались ограничения... даже на избирательность поведения в сугубо личных сферах». – «Мониторинг общественного мнения», 2001, № 2.

альной покупательной способности. Те же, у кого она высока, напротив, полностью не удовлетворены качеством российского телевещания. Таким образом, рекламные деньги пропадают втуне. Конечно, самостоятельная, принимающая решения, активная и сравнительно молодая часть аудитории численно мала. Но для эффективного развития телевидению необходимо обращаться именно к ней, идя на риск и коренным образом меняя способ общения с аудиторией, позволяя себе гораздо более сложные и изобретательные ходы. В свое время массмедиа Америки и Европы переживали схожие процессы, когда резко обвалились и погибли сети-гиганты, на смену которым пришли точно позиционированные, адресные маленькие компании, предельно дифференцировавшие телеаудиторию. Этот процесс предстоит и России. Чем быстрее телевидение перестанет оправдываться ссылками на зрительские вкусы — «народу это нравится, народ это смотрит», тем быстрее и легче произойдет революция. Пока телевидение становится зеркалом своей собственной консервативности и усредненности, никак не реагируя на значительные изменения в обществе, на растущую самостоятельность и изменение вкусов аудитории, скорее всего, как это обычно и бывает в России, революция произойдет снизу. Просто все новые и новые маленькие каналы понемногу начнут «отщипывать» аудиторию мейджоров — до тех пор, пока они окончательно не потеряют рентабельность. Тогда любой зритель сможет рассчитывать на своего личного равного собеседника. Человек, которого уважают, гораздо быстрее начинает уважать других. Именно к этому должно идти телевидение, если оно готово сделать свой вклад в устройство «нормальной жизни в нормальной стране».

Ингмар Бергман, Джулия Дувениус на репетиции спектакля «Мария Стюарт»

ИНГМАР БЕРГМАН

Камикадзе

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ СТИГ БЬЁРКМАН

«В прошлом году я с удивлением обнаружил, что вновь жду ребенка. Совсем как библейская Сара — в весьма зрелом возрасте. Сначала мне стало плохо, но потом я с неожиданной радостью заметил, что давно забытые мною желания вновь возрождаются, — так Ингмар Бергман описывает свое состояние в связи с новым замыслом — фильмом «Сарабанда», съемки которого начались в сентябре. — Желание вернулось, и тогда я решил посвятить своему будущему ребенку три месяца: сосредоточиться на написании сценария».

Бергман уединился в своем домике на острове Форё. В прошедшем театральном сезоне его спектакль по пьесе Ибсена «Призраки», обновленный и переработанный, пользовался большим успехом в Стокгольме — в Королевском драматическом театре. Летом в Нью-Йорке шла шиллеровская «Мария Стюарт», также поставленная Бергманом. Но сам режиссер оставался дома, готовясь к предстоящей работе над фильмом.

«Сарабанда» имеет отдаленное отношение к популярному в Швеции телесериалу «Сцены из супружеской жизни», который Бергман снял в 1974 году. Однако хотя в «Сарабанде» и появляются вновь те же главные герои — Йохан и Марианна, — режиссер не хочет, чтобы новый фильм рассматривался как прямое продолжение «Сцен»: «Просто я настолько хорошо знаю персонажей, что легко представляю себе их дальнейшую судьбу».

События «Сарабанды» происходят три десятилетия спустя после «Сцен из супружеской жизни». Марианна пускается на поиски Йохана, который перебрался за город, в дом своих предков — бабушки и дедушки. Хенрик, сын Йохана от предыдущего брака, и Карен, дочь Хенрика, живут неподалеку. Оба виолончелисты.

Первоначально фильм назывался «Анна» — по имени пятого, незримого, персонажа этого камерного произведения. Это жена Хенрика, которая умерла за два года до описываемых событий. «Анна, хотя и не появляется на экране, в определенном смысле держит всю историю. Она — символ утраченных чувств, человек, который облегчал жизнь всем остальным, такие люди на самом деле встречаются. Анна умерла, и в семье воцарился хаос. Приехавшая к Йохану Марианна оказывается в центре конфликта», — рассказывает Бергман.

Сценарий создавался — в основном — для конкретных исполнителей. Конечно же, это Эрланд Юсефсон и Лив Ульман, которые вновь сыграют те же роли, что и в «Сценах из супружеской жизни». Хенриком станет Бьёрк

Ахлстедт, один из бергмановских актеров. Он играл дядю Карла и в «Фанни и Александре» (1982), и в «В присутствии клоуна» (1997). На роль Карен Бергман пригласил Джулию Дувениус. Это первая серьезная работа молодой актрисы в кино.

Стиг Бьёркман. Почему вы выбрали Джулию Дувениус, и как вы ее нашли?
Ингмар Бергман. Я увидел ее в «Марии Стюарт». Четыре девушки играли

«Сцены из супружеской жизни»

фрейлин. Они только что окончили актерскую школу — милые, приятные, очень талантливые. На репетициях они облачались в корсеты и платья до полу, в которых им предстояло вскоре выйти на сцену. Это были платья с красивыми глубокими декольте. Девушкам нравилось играть в этой пьесе, и они часто сидели на репетициях тех сцен, в которых не участвовали. Сидели и наблюдали. Я называл их своим цветником и внимательно изучал. Все они производили хорошее впечатление, но Джулия была особенной. Она излучала какой-то особый свет, хотя делала абсолютно то же самое, что и три ее подруги. Я подумал, что со временем из маленькой Джулии может что-то получиться. Ее карьера уже сейчас налаживается: она играет в «Двенадцатой ночи», у нее большая роль в спектакле «Торжество» — Томас Винтерберг делает театральную версию своего фильма. Так что я имел ее в виду, когда писал первый вариант сценария. У меня был к Джулии только один вопрос: собирается ли она в ближайшее время заводить еще детей (один ребенок у нее уже есть)? Она сказала, что подождет.

Стиг Бьёркман. Как и «Сцены из супружеской жизни», и многие другие ваши фильмы, «Сарабанда» — камерное произведение, в котором звучит ограниченное число голосов.

Ингмар Бергман. Название вызывает ассоциации с замечательной виолончельной сюитой Баха. Сарабанда — это танец, который танцует пара. Согласно описанию, он очень эротичен, за что даже был запрещен в Испании в XVI веке. В конце концов он стал одним из четырех непременных танцев, входящих в инструментальные сюиты эпохи барокко в качестве сначала последней, а позже третьей части. Фильм следует структуре сарабанды: здесь всегда присутствуют двое — во всех десяти сценах и в эпилоге.

Стиг Бьёркман. Вы говорили, что «Фанни и Александр» станет вашим последним фильмом. Однако после него сделали семь картин для телевидения.

Ингмар Бергман. «Сарабанда» тоже задумывалась как телефильм. Но когда

сценарий был закончен, я не смог сразу решить, что с ним делать, и поговорил с Эрландом Юсефсоном. «Сарабанда» могла бы с равным успехом стать и театральной постановкой, и фильмом, и радиоспектаклем. Но мы решили, что телевидение подойдет больше всего. Сейчас идут разговоры о том, чтобы потом сделать еще и киновариант. Поживем — увидим. Преимущество телефильма в том, что его показывают один раз, а потом он как бы исчезает. Он проходит по всему миру, и о нем забывают. Вокруг кинофильмов всегда такая шумиха, их возят

«Сцены из супружеской жизни»

на фестивали, выдвигают на всевозможные премии и призы. Все это, наверное, привлекает молодых режиссеров, но для меня это имеет весьма второстепенное значение.

Стиг Бьёркман. У вас всегда было очень ответственное отношение к кинообразу.

Ингмар Бергман. Да, хотя когда камере отводится слишком важная роль и она оказывается самостоятельным действующим лицом, мне становится не по себе. Такое гипертрофированное значение изображение приобрело в кинематографе на закате эпохи немого кино, когда опасность торжества звука над образом заставила режиссеров искать особую перегруженность изобразительного ряда. Такие мастера, как Мурнау, фон Штернберг, Кинг Видор, пытались в последние трепетные мгновения «немоты» создать для кинематографа его собственный язык. Возьмите, к примеру, «Последнего человека» или «Восход солнца», в которых Мурнау экспериментировал с камерой, пытаясь создать как можно более поэтичные и образные средства выражения. Это замечательные фильмы, в которых главное — операторские находки. Недавно я пересмотрел «Певца джаза», который считается первым звуковым фильмом, хотя в нем произносится лишь несколько реплик, а между сценами все так же даются титры. Фильм состоит из нескольких статичных картинок, в нем ясно видно, как ужасно и неряшливо работали операторы сразу после прихода звука в кино.

Я знаю, Стиг, вам нравятся фильмы «Догмы», но мне как-то трудно примириться с такой технологией кинопроизводства. Для меня созданные подобным образом ленты не более чем трюк, да к тому же не слишком удачный. Хотя Томаса Винтерберга я считаю очень талантливым режиссером, а «Торжество» — одним из лучших фильмов, которые я когда-либо видел. Что же касается Ларса фон Триера, то его я считаю гением, и мне жаль, что он не всегда верит себе: вечно куда-то торопится и отступает, когда ему надо было бы успокоиться и покопаться в себе.

Говорят, принципы «Догмы» требуют пяти человек для работы с камерой: один должен держать камеру, а четверо других — того, кто ее держит. А теперь вот мне предлагают использовать цифровую видеокамеру для съемок «Сарабанды». У меня на этот счет очень большие сомнения. Конечно, «цифра» имеет определенные преимущества. Разрешение настолько высоко, что позволяет без больших проблем перенести материал на 35-*мм* пленку. Съемка цифровой камерой требует минимум освещения. Когда наши сегодняшние телекамеры используются с полностью открытой диафрагмой, чувствительность у них даже больше, чем у человеческого глаза. Мне немного грустно от всех этих технических нововведений — старомодное освещение было замечательным, в этом круге света на экране было что-то эротическое, в нем была магия. Харриет Андерсон говорит, что новые камеры не доставляют удовольствия, потому что не слышно, как они работают, а ведь все участники съемочного процесса всегда получали дополнительный заряд энергии, когда слышали, как начинала жужжать камера.

Стиг Бьёркман. Какого вы мнения о последних шведских фильмах?

Ингмар Бергман. Я смотрю шведское кино, порой это нелегкая работа, но я за нее берусь. В последние два года появилось совершенно новое поколение режиссеров, очень хорошо подкованных в техническом отношении. Все они знают свое дело, но выделяется среди них Реза Парса, который поставил фильм «Перед бурей». Это режиссер, который полностью отдается рассказываемой истории. «Перед бурей» резко отличается от нашей современной кинопродукции — в первую очередь тем, что он чужд мистике, преобладающей сегодня на шведских экранах. Есть у нас и Лукас Мудиссон, гениальный рассказчик. «Покажи мне любовь» — шедевр, я смотрел этот фильм несколько раз и считаю, что он безупречен. «Вместе» тоже неплохая картина, но все же хуже дебютной ленты. Но Мудиссон — это тот, на кого мы можем возлагать надежды. Ему просто нужно продолжать работать.

Стиг Бьёркман. Как и вам...

Ингмар Бергман. Боже мой! Полный бред, что я во все это впутался. Мне исполнилось восемьдесят четыре. Я просто камикадзе. У Эрланда[1] уже три года болезнь Паркинсона, два тромба в мозге. У Лив[2] больное сердце. У Бьёрка Ахлстедта порвано ахиллово сухожилие. Только Джулия и я абсолютно здоровы — самая молодая и самый старый из всей нашей группы.

Много людей обращалось ко мне с просьбой разрешить снимать нас во время работы. Все думают, что я в любой момент могу умереть и будет просто замечательно, если у них в руках останутся документальные кадры. Один американский режиссер проявил фантастическую настойчивость, и в конце концов я сказал, что дам разрешение, только за очень большие деньги. Я думал, что таким образом я от него отделаюсь, но парень неожиданно согласился. Так что мне все равно пришлось ему отказать.

Я уезжаю из Королевского драматического театра, оставляю комнату, в которой жил с 1963 года. Я распрощаюсь со всеми, когда закончу «Сарабанду», и навсегда поселюсь на Форё. Буду писать и смотреть фильмы. Думаю, я заслужил это право.

Sight and Sound, 2002, September

Перевод с английского М. Теракопян

---

[1] Речь об Эрланде Юсефсоне. — *Прим. ред.*

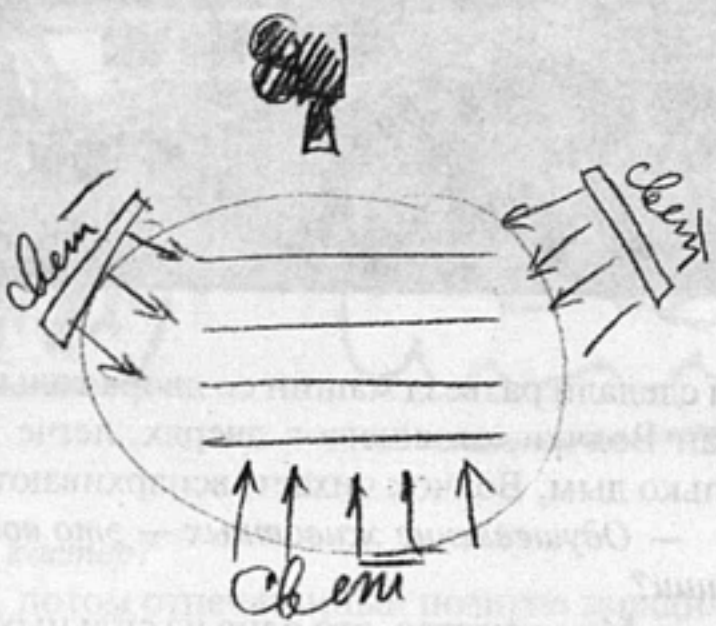
[2] Имеется в виду Лив Ульман. — *Прим. ред.*

Снег на траве

Сегодня мы продолжим разговор о практической стороне съемки и о том, как режиссер «тихо, сам с собою» решает конкретную проблему съемки.

Безусловно, и кинооператор обязан иметь необходимый технический запас (то есть знание и практика), из которого выбирает нечто подходящее к конкретной сцене или сочиняет новое.

Мы с кинооператором Александром Жуковским сочинили многоярусный станок с подвижными ярусами. Это было вызвано новым строением пространства и, в свою очередь, открыло новые художественные возможности. Принцип подвижного кулисного пространства — это Восток, Китай, теневой театр. Философия Востока не предполагает точку перспективного схода. Мои суждения о Востоке весьма поверхностны, но чувственно я предполагал: тонкие ярусные стекла нарезают единое световое поле, последний слой — световой, когда свет снизу. Он дает возможность распространиться в нем пространству, означенному стеклами.



Новые художественные задачи потребовали движения пространства вокруг персонажа и персонажа в драматургическом пространстве.

В 30-е годы Уолт Дисней пользовался для съемок «Бэмби» многоярусным станком. Принципиальное отличие нашей ярусной установки в том, что ярусы двигаются покадрово в глубину, из глубины, то есть на камеру и от камеры. Кинокамера, в свою очередь, может оказаться в любой точке ярусного пространства.

Понимаю, что в сегодняшней компьютерной необузданности ярусная технология покажется детской забавой. Но она и не претендует на всеядность. Более того, она создает лишнюю головную боль при съемке. Она сужает технологические возможности, но заостряет эстетическую мысль. Она подтверждает важный момент: искусство условно. Но условность открывает художественную остроту, то есть *единственность пути* развития изображения.

На мой предыдущий пассаж можно возразить: мол, вы с кинооператором сделали ярусную установку, она расширила возможности съемки, но и компьютер расширяет. Все правильно, только в нашем случае каждый кадр, каждая сцена так трудны, что успевают «проработаться духом» (выражение Вернадского).

Компьютер обретет художественность тогда, когда перестанет имитировать натуру. Даже в условных знаках есть имитация, поскольку изображение не имеет ошибки, неизбежной при рукотворной работе. Поэтому так отвратительны движения панорам, камеры, персонажа. Они будто плавают в невесомости.

Сочиняя новый фильм, режиссер должен предполагать практическую съемку. Новый фильм — новая эстетика, то есть чувственное пространство. Эстетическая магия может стать интригой, как и само действие. Новая эстетика — не способ рисования. Она — новое поведение изображения в действии, сопряженное с новыми психологическими задачами.

Каждая подробность персонажа берет свое начало в пространстве кадра,

---

Мы продолжаем публикацию фрагментов книги Юрия Норштейна «Снег на траве», подготовленной на основе лекций, прочитанных на учебных занятиях в Токио осенью 1994 года и на Высших курсах сценаристов и режиссеров в 1987—1988 годах. Начало см.: 1999, № 10, 11; 2001, № 9, 11; 2002, № 5, 8.

как лист дерева берет свою жизнь от корней и от солнца. Ничто не живет само по себе. Пространство озвучивает персонаж, и наоборот.

Обычно в мультипликации пространство — это фон, принудительный ассортимент к герою. Для меня оно живой организм, пронизанный нервными пучками, кровеносными сосудами. Оно требует к себе ровно такого же внимания, как и персонаж. Но мы об этом уже говорили. Работая над кинокадром вместе с художником и кинооператором, ты, режиссер, обязан владеть технологической частью работы, знать не только свойства съемки, но и различные качества пленки и ее зависимость от проявки.

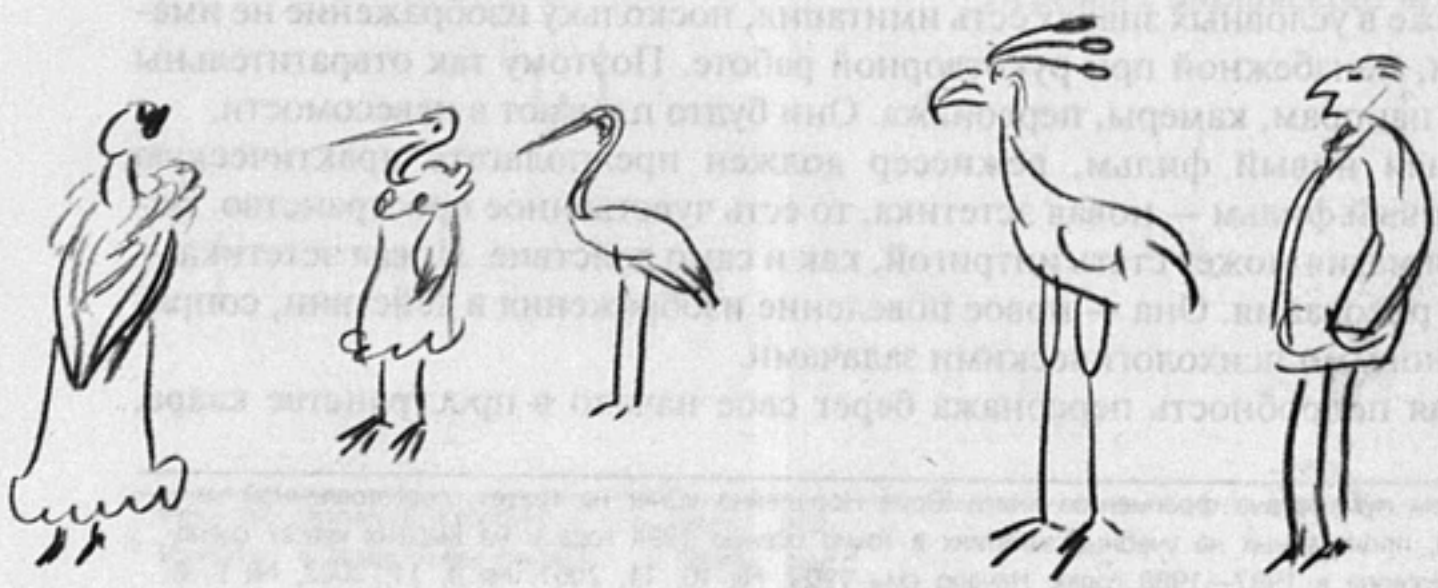
Поэтому перейдем к конкретному разговору.

— Скажите, пожалуйста, в фильме «Сказка сказок» в эпизоде «Волчок в дверях дома» вы использовали фотографии автомобилей?

— Я сразу думал о гиперреалистическом изображении машин, поскольку здесь должен быть ядовитый контраст между фактурой старого дома, заросшего сада и новыми, отполированными, будто с конвейера сошедшими машинами — времени не за что зацепиться, соскальзывает с полировки. Вначале я хотел, чтобы они выезжали из кадра на наших глазах, потом решил, что возникает лишняя изобразительная нагрузка, поэтому мы сделали разъезд машин со двора только на звуке, при этом наезд на крупный план Волчка, стоящего в дверях, легче для изображения. От машин остается только дым, Волчок чихает, вспархивают и хлопают крыльями голуби.

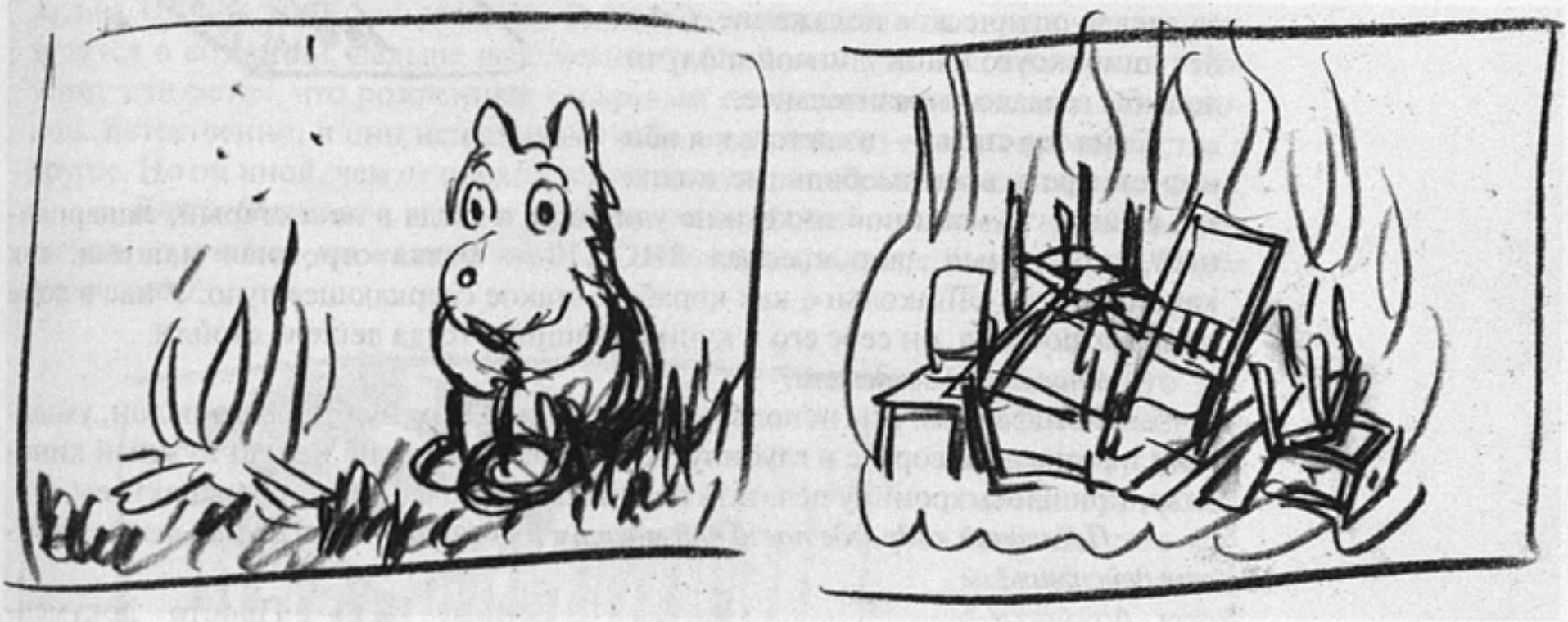
— Одушевление животных — это вообще традиционный способ мультипликации?

— Мне кажется, это одна из сильных сторон мультипликации, когда мы видим неадекватность изображения и действия. На экране может появиться просто черточка. Достаточно нарисовать еще одну черточку, а потом, если вторая подойдет к первой и ее пощекочет, это уже будет одушевление, и тогда можно за ней увидеть живую душу. Зоологический (зооморфный) персонаж может скрывать за собой человеческий характер и человеческое поведение. Через него нам легче проявить человека, чем через собственно человеческий персонаж. Зоологический персонаж является условным знаком по отношению к человеческому. Любой человеческий жест, сочетаясь с условностью персонажа, становится выразительнее. Удельный вес жеста повышается. Должен быть диапазон между условностью и натурой. Все, что в этом пространстве, если правильно использовано, повышает художественность. Необходима дистанция между действием и натуральным опытом. Мгновенные сравнения каждой точки действия с каждой



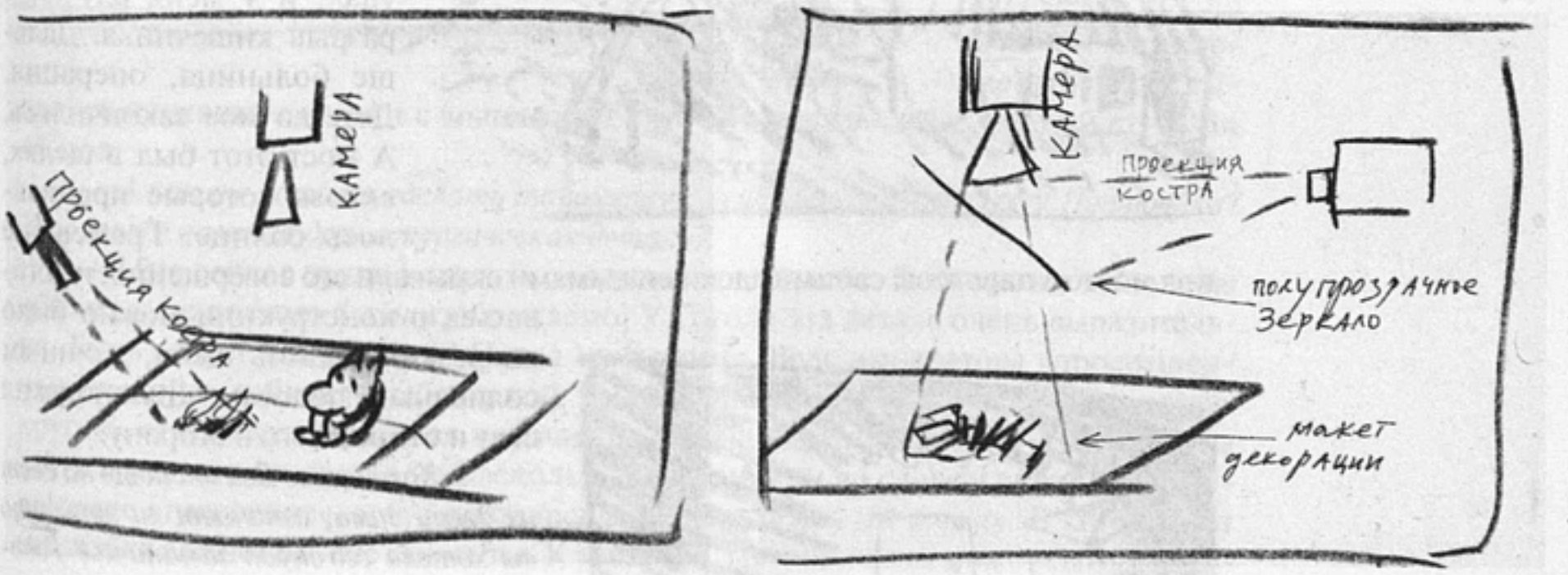
точкой сознания и памяти отзываются переживанием — смехом, сердечным волнением или трагедийным очищением.

Необходимость рисования человеческих персонажей, как, например, в «Шинели», потому усложняет задачу, что мы имеем дело с изображением, близким к реальности. Гротесковый персонаж рисовать легче, с ним проще работать, гротеск играет уже за нас. В персонаже, приближенном к натуре, мы должны находить то, что его отличает от натуры физиологической. Нужно искать прямо противоположное — смотреть, на какое животное или на каких животных может быть похож он, чтобы отыскать в нем диапазон от знака до реальности. Каждый из нас похож на какое-то животное. Кто-то похож на хомяка, потому что постоянно у него что-то за щекой, он все время что-то жует. Кто-то похож на птицу-секретаря, потому что вышагивает на своих длинных ногах и смотрит сверху вниз. Какая-то женщина похожа на цаплю, у нее накинуто на плечи боа, она идет, все время подергивая плечами.



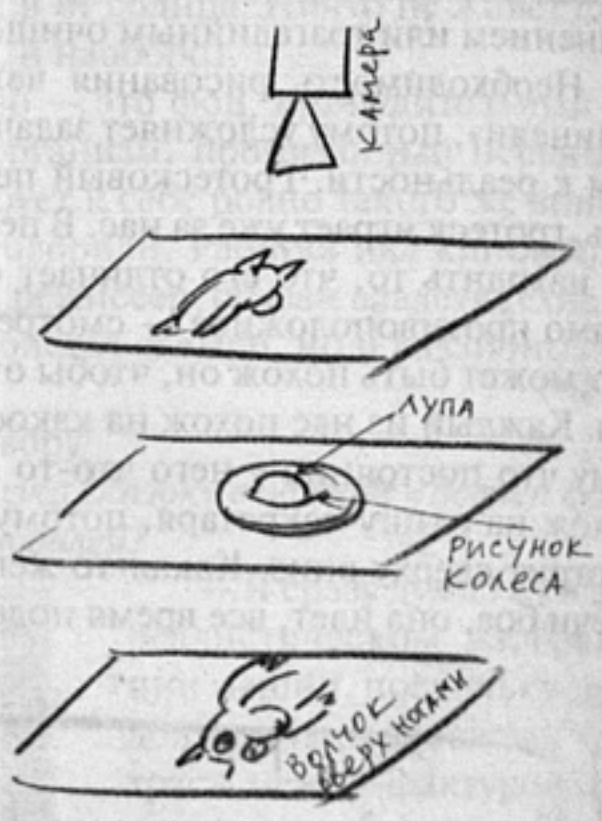
— Как в «Сказке сказок» снимался костер?

— Мы сняли натуральный костер, потом отпечатанный позитив зарядили в проектор и это изображение через полупрозрачное зеркало, стоящее перед объективом под 45 градусами, соединили с декорацией. Подобный способ часто употребляется операторами комбинированных съемок. Световой контраст горящего костра, его яркость хорошо проявлялись в общей темноте кинокадра. Костер, у которого сидит Волчок, тоже был предварительно снят. Но в отличие от большого костра его изображение было спроецировано прямо в декорацию.



— А Волчок, отраженный в колесе?

— Там, где Волчок смотрится в свое отражение в колесе, мы на место никелированного колпака поместили линзу, а под ней на другом ярусе был дубликат Волчка, который двигался синхронно с первым, лежащим поверх колеса. Лин-



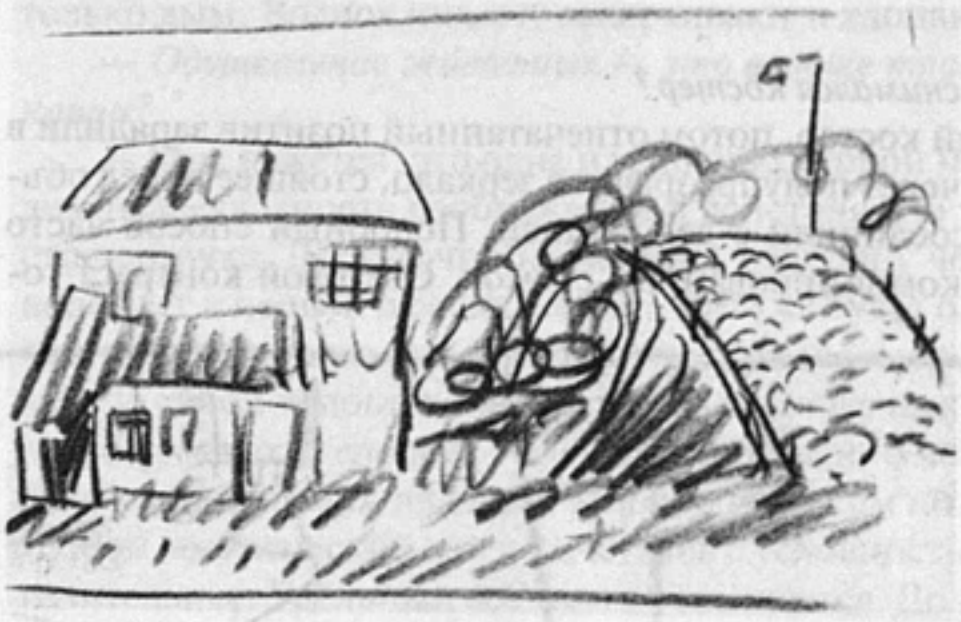
за давала оптическое искажение. С более широкоугольной линзой получилось бы гораздо выразительнее.

Сама эта сцена — из детства: я обожал смотреть в автомобильные колпаки. Сейчас-то машиной никого не удивишь, а тогда в наш старый, зашарпанный, помоечный двор въезжал ЗИС-110 — белая огромная машина, как какой-нибудь «Линкольн», как корабль, этакое сверкающее чудо. У нас в доме один матрос жил, он себе его и купил. Машины тогда дешево стоили.

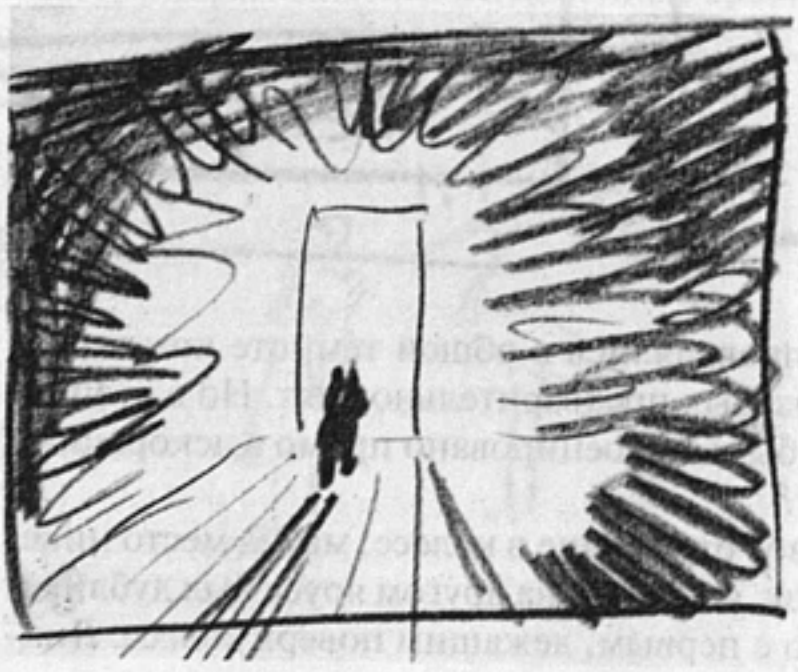
— А поезд как вы делали?

— Фотофазами. Мы использовали хронику. Нам нужен был эшелон, уходящий в резком развороте в глубину. К сожалению, мы не нашли нужный кинокадр, пришлось хронику печатать наискось для более резкой перспективы.

— Последний кадр, где поезд под мостом проходит, тоже сделан точно по месту действия?



— Просто документально. Это мост, на котором закончилось мое детство. Мост этот, крытый досками, начали расширять. Однажды, бегая по строительным лесам, я упал, и у меня случился разрыв кишечника. Дальше больница, операция. Детство мое закончилось. А мост этот был в щелях, сквозь которые пробивалось солнце. Гремевшие под мостом паровозы своими адскими дымами скрывали его совершенно, и догадаться о конструкции можно было по резким, сквозь щели, длинным солнечным полосам. Дым кружил свет и относил его в сторону.



— Когда у вас Волчок идет на свет из двери дома, означает ли это, что вы хотели его туда заманить? Говорят, что в момент смерти человек видит свет издалека и идет на него.

— В то время я еще не читал книгу Моуди «Жизнь после смерти». Просто это опять же было ощущение, воспоминание из детства. У нас был длинный коридор и сле-

пящее солнце из дверного проема. Коридоры в коммуналках были темные, слабенькая лампочка не освещала даже стены, и яркость перепада между темнотой коридора и светом со двора манила. Идешь по коридору и замираешь от сладости, что вот сейчас-сейчас-сейчас выйдешь на улицу, окажешься в тепле света. Слышишь приглушенные крики друзей со двора, чьи-то голоса; волшебство сияния — ты сейчас выйдешь в совершенно иной мир — и было основой в эпизоде, где Волчок выходит в свет.

Наверное, есть в нас совсем древняя запись, в крови растворенная, подобная вибрации лягушачьей лапки от тока. Мы осознаем ее затылком, позвоночником. Например, считается, что шок рождения — самый сильный в сравнении с потрясениями, которые тебе выпадают потом, и что он — панацея от всех последующих шоков. У меня иногда такое ощущение, будто я его помню. Где-то глубоко упрятанная информация об этом шоке рождения резонирует с происходящим — резонанс идет в подсознании. Это настолько сильное потрясение, что оно оказывается верхней точкой в диапазоне потрясений проживаемой жизни. Шок — защитная реакция. Только до определенного порога человек находится в сознании, дальше выключается. Организм уже не справляется. Поэтому считается, что рожденные кесаревым сечением не защищены этим шоком. Естественно, и они испытывают шок от выхода из одного пространства в другое. Но он иной, чем от прохождения по пути, который определила природа.

— Юрий Борисович, у вас в комнате Акакия Акакиевича все время светит свечка, но в какой-то момент вдруг на антресолях высветилась кошка. Откуда этот свет?

— Из-за перегородки. Это деталь не только интерьерная, но и драматургическая. До того момента будет сцена с хозяйкой, которая развешивает мундирчик Акакия и выходит из комнаты. Скрип половиц, а дальше скрип и свет из-за перегородки по потолку. Скрипение это перекрывается мяуканьем кошки с мышью в зубах. Задувается свеча, мягкий стук лап об пол.

— А как вы хотите сделать табакерку с генералом на крышке у Петровича? Это тоже важная драматургическая деталь?

— Мне сейчас трудно сказать — эпизод еще далеко. Записанное в слове не обязательно должно быть изображаемо. У Гоголя эта деталь очень выразительна. Быть может, он убийство Павла I вспомнил. Ведь императора «просвещенные дворяне» добивали табакеркой. В мультипликации, если делать эту деталь крупно, она может оказаться нарочитой, излишне литературной. У Гоголя она взята крупно, а сказано о ней вскользь. В сравнении со словом экранное изображение агрессивнее, и тут школярская прилежность ни к чему. В кино могут оказаться важнее другие моменты. К примеру, Петрович сам может сыграть *значительное лицо* перед Акакием. Все-таки портной, а не просто так!

Собственно, он и взялся и настоял на том, чтобы пошить шинель, потому что его профессиональная гордость задета, он хочет доказать, что он не «черт одноглазый», а портной и не только латать чиновничьи вонючие вицмундиры, но и шинели шить может. И не важно, что он без вывески живет! А с вывеской — так дороже бы взял! Тут игра в этакого императора: Нерон перед Акакием. Чем дальше, тем Петрович становится все более и более солидным и значительным, и его удовольствие от пошитой шинели не меньше, чем удовольствие Акакия от при-

обретенной. Петрович, беря в руки табакерку, щелкает по ее крышке — то ли табак встряхнуть, то ли так удобнее крышку открыть, а может быть, от удовольствия щелкнуть по генеральской роже хотя бы на картинке. Скорее всего последнее. Пока рано говорить о рифме между *значительным лицом* и табакеркой. Возможен вариант, когда *значительное лицо* распалится в гневе, Акакий вспомнит табакерку, крупно лицо генерала и щелчок по нему. Важно не превратить деталь в кинематографическую литературщину — худший вариант перехода слова в изображение.

— *Вы специально сделали так, что буквы проступают, когда Акакий Акакиевич уходит, хотя по логике вещей они должны быть в его присутствии и исчезать, когда он уходит?*

— Специально. Это оставленные им буквы, как отпечаток его мира. Буквы часть треугольника: Акакий, Буквы, Шинель.

— *Когда город сдувается — это то же самое?*

— Нет, это связано не с буквами, а просто с морозом, с ветром, с бесовщиной. Когда в вихре ветра материализуется город-призрак, который потом снова проваливается в черноту.

— *А что с музыкой? Каким будет звук на экране, когда Акакий пишет буквы?*

— У меня есть предположение музыкального строения фильма. Я уверен, что не должно быть музыки сочиненной — в смысле музыкальной темы — для Акакия. Должно быть старательное движение смычка, на какое способен ученик, только недавно взявший скрипку. Знаете, как пяти-шестилетний ребенок первый раз проводит смычком по струне, и звук такой неустойчивый, скрип, шорох, писк и внезапно чистый звучок. Это звучание должно сопровождать писание Акакия Акакиевича и в департаменте, и дома. Оно должно быть синхронно с движением пера и в какой-то момент выходить в более свободное, даже виртуозное звучание. Но только в какие-то моменты, а вообще должен быть тоненький, сиплый, неустойчивый звук. И ни в коем случае никакой музыкальной темы. В конце мы можем этот звук подложить на Петербург, который остался без Акакия Акакиевича, а потом его оборвать. Нам вообще надо материализовать этот момент: *«И Петербург остался без Акакия Акакиевича»*. Вот почему нужен такой подробный его проход по городу, со всем тем, что встретится ему на пути, — потом будет все то же самое, только нет человека, который здесь проходил. Все то же самое, а Акакия Акакиевича нет. Лошадь знает, что сейчас здесь должен выйти человечек, который все время почему-то с тротуара сбивается на улицу, на проезжую часть, и каждый раз, подходя к этому самому перекрестку, вдруг останавливается и производит рукой какие-то движения. А лошадь неслышно подкрадывается и кладет ему голову на плечо. Шутку с ним шутит вот такую: фрррррр... Акакий Акакиевич оборачивается, лошадь хохочет, ржет. Эпизод повторяется в фильме раза три. И когда Акакий умирает, а толпа чиновников снует по улице в том же движении, снова та же лошадь и тот же угол. И проходят разные люди, и эти, и эти, а того, странного, нет. А потом вдруг появляется кто-то, похожий на Акакия. И лошадь снова пошутит так же, только с ходу получит за это в морду. И она должна заржать, но ржание тонкое, такое, как когда лошадь своего жеребенка подзывает. После чего мы можем показать взбесившийся Петербург с его круговертью, на которую ложатся тонкое ржание и звук детской скрипки, когда-то сопровождавший писание Акакия Акакиевича.

Тогда, мне кажется, материализуется само понятие, что человека нет. Всё. Нет ничего вообще. От рождения до смерти Акакия Акакиевича вся жизнь, наполненная движением, страстью, переживанием, улыбкой, плачем, криком, исчезла, застыла, успокоилась — и ничего больше нет. Ведь история не просто об Акакии Акакиевиче, а о том, что вот жил человек: родился, жил, страдал и умер. И как бы ничтожен он ни был, все равно это человек. Ничтожен, разумеется, с точки зрения обывательской, со стороны *значительных лиц*, людей, удовольствованных своей жизнью. То есть с точки зрения сегодняшнего человека — энергичного, умеющего жить, делать деньги, обкрадывать других, убивать, если они мешают. С его точки зрения, любой другой человек — абсолютное ничтожество, и для него таковым является большинство населения страны. И никогда в такой душе не поселится ничего, что имеет отношение к *человеческому* чувству,

никогда! Кроме желания обладать, властвовать, презирать, а иногда кинуть кусок: на детей, лекарства для больниц и прочее. Но ни ему, ни получателям и в голову не приходит, что он дарит из наворованного. И ничто не вселит в них самое ничтожное переживание за другого. А вот за царапину на лаке машины можно и удавить. Они, живущие в противогазе и дышащие своим собственным смрадом, отравлены им до конца. И эта тема меня просто разрывает изнутри.

Но вернемся к теме нашей. Жила-была жизнь, двигалась, двигалась, бегала по улице, окунала перышко в чернила, грелась у свечи, пульсировала и вдруг — застыла. До этой точки жила, а с этого момента ее уже нет. Казалось бы, финал. Тогда зачем последняя часть повести, уже после смерти героя? Гоголь устраивает в финале наводнение, которое выносит на поверхность людские страсти — сплетню, стыд, жажду мести... Но и жажду гармонии, о чем впрямую не говорится ни в одной строчке. Месть выстилает дорогу бесу. Попытка анализа действия не откроет непостижимости образа. Но общие моменты мы можем понять. Фраза *«Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое...»* — распечатывает, расчищает дорогу к стыдливости.

«Но кто бы мог вообразить, что здесь еще не все об Акакии Акакиевиче, что суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти». И дальше: «По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста и далеко подальше стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной шинели и [...] сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели...» Самое главное здесь вот это — *«со всех»*.

«Со всех сторон поступали беспрестанно жалобы, что спины и плечи, пускай бы еще только титулярных, а то даже самих тайных советников, подвержены совершенной простуде по причине ночного сдергивания шинелей». Эта фраза уже после смерти Акакия. А в начале повести предваряет действие фраза, которая звучит как предупреждение — никто не спрячется ни за богатство, ни за чин, ни за высокоположение: *«Так протекала мирная жизнь человека, который с четырьмястами жалованья умел быть довольным своим жребием, и дотекла бы, может быть, до глубокой старости, если бы не было разных бедствий, рассыпанных на жизненной дороге не только титулярным, но даже тайным, действительным, надворным и всяким советникам, даже и тем, которые не дают никому советов, ни от кого не берут их сами»*.

Вспомним строчки Державина:

Не зрим ли всякий день гробов,
Седин дряхлеющей вселенной?
Не слышим ли в бою часов,
Глас смерти, двери скрып подземной?
Не упадает ли в сей зев
С престола царь и друг царев?

(*«Водопад»*)

Стихи придворного поэта! Царский композитор! А судил он всех, как хотел. Всех! Видел дальше... Короны не освобождают от смерти. Смерть демократична, она для всех. Если бы мерзавцы, жаждущие власти, были бы от смерти избавлены, то несчастьям на земле не было бы конца. Трусость и жажда власти — одно целое, в погоне за продлением жизни они готовы кого угодно превратить в сырье для своего организма. Чтобы и сердце автоматом стучало, и печень можно было бы заменить, и прочее, и прочее. Тема грабежа чиновником-мертвецом — гоголевское предостережение, которое разворачивается в этом кошмаре, она, конечно, должна разойтись... расхлестнуться в разные стороны... и приобрести глубокий трагический смысл... Акакий в петербургской молве оказывается фигурой не только мстительной, но и трагической. Он срывает шинели в фантазии людей. Автор не утверждает, что грабитель — Акакий Акакиевич, людская молва гонит сплетню о чиновнике-мертвеце. Значит, все же есть совесть. Значит, знает кошка, чье мясо съела. Молва концентрирует реальность по-своему. Быть может, кто-нибудь, ну тот же самый вор, укравший у Акакия шинель, и с кого-нибудь еще сорвал шинель, а кому-то показалось, что это Акакий Акакиевич, и так далее. А так как Петербург был наполнен фантомами, рассказами о вурдалаках и всяких страшных чудовищах, людская молва превращает Акакия в этого мстителя. Вспомните капитана Копейкина. Молва тоже делает из него мстите-

ля по своему разумению. И Акакий срывает шинели *со всех*. И даже с такого же ничтожного, как и сам Акакий Акакиевич, с «отставного музыканта, свиставшего в свое время на флейте». Я хочу сделать этого флейтиста похожим на Акакия Акакиевича. Таким образом круг замыкается. Божественная музыка гоголевского слова. Флейтист, *свиставший* когда-то в оркестре. Само строение фразы тычет словом в какую-то пичужку, и свистит она на все лады среди грома, грозного звучания, стона всего оркестра. И птичку эту поймал бывший писаришка.

И далее идет рассказ о том, как он, мертвец, пытается сорвать шинель с музыканта и как будочник поймал этого Акакия, чиновника-мертвеца. И повествование здесь не от Гоголя, будочник рассказывает о мертвеце. Он рассказывает, как поручил держать его кому-то из своих товарищей, потому что пожелал набить свой нос табаком, и как «мертвец чихнул так сильно, что совершенно забрызгал им всем троим глаза», а когда они их протерли, мертвеца и след простыл. Здесь должен быть такой вселенский, всемирный потоп, который буквально заливает весь Петербург. С одной стороны, молвой свидетелей, а с другой — той молвой, которая делает мщение реальностью, превращая Акакия Акакиевича в мстителя. И можно себе представить, что когда эта молва доходит до *значительного лица*, она приводит в движение и его совесть. Помните историю из «Жития святых» про одного старца, который довел послушника Акакия до смерти, и тот предсказал ему, что «кроткие мстят из могилы», и умер, а старца до конца мучила совесть.

Поэтому-то сюда подключается еще одна тема — тема совести, стыда. И на самом деле ведь однозначного итога у повести нет. Ее итог — в этой многослойности движения в разные стороны, и длится он в нас самих.

— Вы говорите, что в финале будочник поймал мертвеца, а у Гоголя будочник кого-то увидел и пошел за ним...

— Речь здесь идет о другом будочнике. Это уже самый финал, то есть еще один финал, который многое ставит на место и одновременно еще более запутывает историю. Мимо будочника проходит человек, и будочник бежит за ним, ему показалось, будто этот человек и есть привидение. Но привидение остановилось и спросило у будочника: «Тебе чего хочется?» — «Ничего». Гоголь завершает пассаж словами: «Привидение, однако же, было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в ночной темноте». Как я себе представляю всю сцену? Будочник должен быть маленький, почти как кукла, завернутый в платок, будто наполеоновский солдат зимой при отступлении, а может, мама его закутала, чтобы не замерз. И он должен идти за каким-то большим человеком. Чем-то этот человек в черном полушубке должен напоминать кустодиевского «Большевика».

— Будочник будет похож на Акакия Акакиевича?

— Нет, просто он тоже маленького роста. В будочники шли какие-то отставные солдаты, пенсионеры, разорившиеся Скалозубы. Они необязательно были огромного роста. И вот за неким человеком с усами будочник пошел, побежал. Тот от него уходит скорыми шагами, а будочник за ним бежит, бежит, что называется, путаясь в рукавах, в снегу, в соплях, теряя алебарду, в общем, он должен за ним карабкаться. И проход этот должен быть достаточно продолжительный, чтобы взгляд и вопрос человека с усами мгновенно бы будочника остановил. «Тебе чего хочется?» — «Ничего». И дальше коломенский будочник, довольный, должен опять утвердиться в своей будке: вроде как свое дело, свой долг исполнил. И, стоя в будке, он еще раз десять, не меньше, должен повторить: «Чаво? Чаво? Чаво? А ничаво! А ничаво!..» И должен там хорохориться — как собака, которая в своей будке чувствует себя полновластной хозяйкой. Все, конечно, зависит здесь от игры и актерской интонации, которая повторяет одни и те же слова на разные лады.

Происходящее похоже на анекдот. Был ли такой анекдот при Гоголе, не знаю, но, во всяком случае, сам этот микроэпизод в очередной раз говорит о его гениальности! Помните анекдот о мужиках, которые прибежали с вилами и косами к помещичьему дому — красного петуха пустить. Прибежали, орут!.. Выходит на крыльцо помещик — в шелковом халате, завязывает кисти шнурка.

Мужики шапки сняли. А он им — сверху — говорит: «Ну... Чего вы, мужики, пришли-то?» Они повернулись, шапки надели и медленно побрели по домам. А вечером один из них сидит, щи ест, серьезный, насупленный, потом ложку в щи бросил: «Чаво-чаво? Ничаво!!!»

— Юрий Борисович, а как насчет супа, который ест Акакий Акакиевич, он что, невкусный был?

— Для него еда не составляла центр его жизни.

— Когда Акакий недоел последнюю ложку супа и сухо жевал хлеб, у меня у самого, казалось, прямо в горле стоит что-то, и так хотелось, чтобы он хлебнул эту ложечку...

— Я думаю, тут я даже несколько преувеличил: у Гоголя написано, что Акакий наскоро, без всякого аппетита ел кусок говядины с луком, но такая картинка не очень интересна, и я решил сделать капустный суп.

— А мясо-то на что Акакий покупал?

— Так ведь еда тогда ничего не стоила! В смысле денег Акакий был обеспечен прекрасно, лучше, чем каждый из нас. Еда не стоила ни-че-го! А если вы интересуетесь узнать подробнее, возьмите книгу Молоховец и поглядите, сколько стоили обеды. Я сначала не мог поверить, показал Саше Жуковскому: «Слушай, может, у меня галлюцинации? Ну, ты посмотри, сколько стоят обеды на год!» Получалось — двенадцать рублей! А Акакий Акакиевич получал за год четыреста рублей ассигнациями.

— Сколько же шинель стоила?

— Около семидесяти или восьмидесяти рублей, то есть это покупка сукна, шелка, пошив — все в целом. Значит, единственное, на что у него уходили огромные деньги, — это квартира. За угол платили восемь рублей, а за отдельную каморку по тем временам — большие деньги. Угол — это у героев Достоевского. Я так предполагаю, что Акакий Акакиевич должен был платить за жилье что-то около тридцати рублей в месяц. Может быть, чуть поменьше. Потому что иначе с деньгами не проходит. Иначе получается полное несоответствие. На четыреста рублей Акакий мог этих шинелей покупать в год по пять штук!

— Может, он родне что отправлял?

— Нет у него никакой родни, он вообще один на всем белом свете. И это еще одна тема фильма: полное одиночество, космическое одиночество. Чем больше в толпе, тем больше одинок.

— А шинель? Ее появление отразится на поведении Акакия Акакиевича?

— В те времена говорили *построить* шинель, новый мундир, построить сапоги. Звучит как метафора — *строительство шинели*. Для Акакия это целое сооружение. Для него это было сложнее, чем Миланский собор построить или Кёльнский. Как только Акакий Акакиевич встал перед необходимостью, что шинель-то шить надо (хотя в нем еще есть сомнения, колебания), в нем зреет и радость: он станет обладателем новой шинели. И одновременно в фильме возникают две темы — как в музыке, когда идет одна нота, тягучая, а рядом какой-то плясовой мотивчик, а нота все равно тянется, тянется и не может его перебить. Так и с Акакием. Началась новая тема — попал микроб, и пошло приближение к заветной шинели, и чем ближе, тем все больше и больше твердости — кавалер, одним словом, жених! Дальше появляется дама, то есть шинель. Полонез наполняется оркестровкой. Но внутри — другая тема, тема надвигающейся судьбы. Приближение к заветному мигу, и вот «миг вожделенный настал» — Петрович приносит ему шинель. И дальше начинается новое в цепи этого восхождения — примерка шинели. Раньше Акакий Акакиевич примерял ее мысленно, оглядывая других, а теперь примеряет на себя то, что им было давно взлелеяно. И пошло новое развитие темы, которое будет тянуться одной линией от примерки шинели до самого счастливого момента — выхода Акакия из гостей от именинника. Он все еще продолжает быть счастливым, он даже бежит за какой-то дамой, «у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения». Сюда, в эту точку протягивается тема, взятая со старта, — сотворение новой шинели. Внутри могут быть различные подробности, но необходимо общее. Я говорю не только о музыке, но о состоянии героя, о ритме кинематографического письма — здесь, в этом огромном куске, до момента, когда потянулись пустые улицы, и далее вплоть до ограбления. Невидимый ап-

парат записывает сердцебиение. Как в медицинском приборе — мы видим точечку, которая прочерчивает зигзаг. И так до момента беспорядочного зигзага, то есть *страха*. Не самого ограбления, а *страха*, который впервые за весь фильм испытал Акакий Акакиевич. До этого момента ему никогда не было страшно. А теперь есть за что. Раньше, идя в департамент и заворачивая в темные дворы, он жил в ином мире. А во дворе капель летит с карниза и шлепает по лужам особенно гулко, пьяный может его толкнуть, но Акакию нет до этого дела — он ничего не боится. Он — ребенок, он еще не знает, что на свете существует грабеж.

Трагедия Акакия Акакиевича в том, что он свернул со своего пути. Он жил своей жизнью, ему нравилось писать буквы, находиться в этом узком пространстве. Но появился соблазн, вызванный, конечно же, физиологическим чувством холода. Появилась шинель, которая, в свою очередь, повела к соблазну вечеринки. Соблазны поманили Акакия Акакиевича, он коснулся только края, отодвинул полог, заглянул и даже вышел на арену, сразу стал видимым и погиб. Соблазны не могли рифмоваться с натурой Акакия Акакиевича, вообще неподготовленного к жизни: в первый же день детского счастья — сокрушение. Поэтому так медленно и так подробно развивается первый эпизод, где мы хотим показать Акакия Акакиевича таким, каков он есть, когда он свободен от шуток со стороны своих собратьев по департаменту, когда он не ожидает очередных проказ молоденьких щелкоперов-чиновников, коллежских регистраторов, Хлестаковых. Как известно, Акакий Акакиевич был чиновником девятого класса, Хлестаков — четырнадцатого. Но именно такие Хлестаковы вокруг него вьются и наслаждаются безобидными проказами. Можно себе представить, что Акакий Акакиевич среди этих молоденьких розовощеких, глупощеких, попощеких чиновников выглядел, как переросток в школе во втором-третьем классе, оставленный на четвертый год. И даже не на четвертый, а на всю жизнь. У него нет никакого инстинкта продвигаться дальше по служебной лестнице: восьмой класс — это уже служащие с высшим образованием. Но причина остановки по службе не только в отсутствии у Акакия Акакиевича высшего образования. Просто он *такой* человек. И такая его жизнь объясняется не социальной задавленностью, а именно тем, что он такой человек. (Вряд ли мы найдем сегодня какого-нибудь писаришку, способного за год накопить на дубленку.) Если он смог за год справить шинель, значит, у него денег хватало. Но, как я уже говорил, квартиры и даже комнаты в Петербурге были дороги, а он мог жить только один. Ему хватало издевательств и в департаменте. А здесь, в своей каморке, он мог укрыться от посторонних взглядов и сидеть — писать. В свое удовольствие жить. Об Акакии Акакиевиче надо говорить как о человеке определенного психического состава, не способном войти в круг департаментского «братства».

Но будет ошибкой наделять благородными, гуманными чертами человека только за то, что он мал, унижен, оскорблен и поэтому не способен на подлость и унижение другого, если окажется при власти. Еще как способен. Акакий Акакиевич дважды незлобивый, таков перевод его имени с греческого. Но он никакой и любви не имеет ни к кому — только к буквам. Окружающий мир им не освоен даже в самой малости. Пространство сопрягается с его мыслью, когда напоминает какую-нибудь букву. Способен ли он на мщение? В мирной жизни нет, только в бреду, в горячке и после смерти — в людской молве, превратившей «незлобивого» в мстителя. Но таков инстинкт толпы.

Две тысячи лет христианства не смогли избавить людское сообщество от жажды мщения. Способно ли оно эту жажду нейтрализовать? Возможно... Если не сочтет твое нежелание мщения твоей слабостью. Человек превращается в невольника мщения, если есть свидетели его унижения. Прибавьте к этому самую ничтожную жажду власти.

Жажда мщение и жажда власти на одной линии. Обретая власть, ты создаешь ложную предпосылку своей личной неуязвимости. Когда исчезает страх? Тогда, когда есть ощущение твоей защищенности. И не по причине личной власти, которая влечет за собой унижение другого, а по причине того, что ты не останешься один.

Маленький пример — армейская дедовщина. Она — кристалл наших общественных отношений. Каждый униженный, битый знает: придет час и он вымести полученное от «дедов» на «салагах», идущих ему на смену.

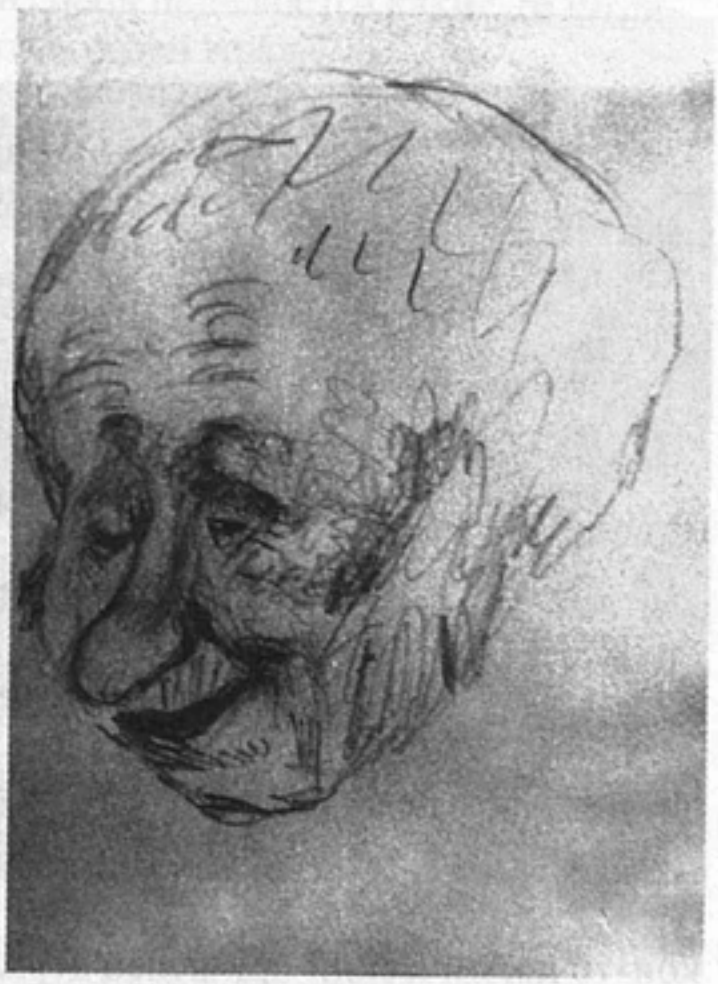
А инквизитору командиру проще иметь опричников, нежели воспитывать воинскую доблесть и достоинство. И круговая честь в этой карусели такова, что несогласный с принятым способом внушения будет осмеян и даже бит как слабак.

Зато потом, в торжественной обстановке Дня защитника Отечества, доблестные командиры с удовольствием прослушают задушевную песню «Офицеры». Безусловно, есть исключения, но ведь известно, что дедовщина существует во всей армии и даже на флоте, который всегда славился своей честью.

Вот такая линия выстраивается от судьбы Акакия Акакиевича Башмачкина до сегодняшних будней.

Так вот, когда Акакия ограбили, он бежит к будочнику и, как ребенок, колотится в него, чтобы ему немедленно возвратили шинель. Он не понимает происшедшего. Он орет на будочника. Его трагедия сразу вырастает многократно. Он не просто ребенок, который колотит свою бабушку, потому что его самого поколотили на улице, а бабушка — существо безответное. Здесь все гораздо страшнее и драматичнее. Взрослый человек, оставшийся в детском состоянии, который требует, чтобы ему немедленно возвратили свое. Как же это так, ты, призванный охранять мой покой, не видишь, что человека грабят? Он еще не осознает своей трагедии — хождения по кругам ада. Первый круг — приход к частному приставу, второй — к *значительному лицу*, следующий круг — выход в Петербург, когда он уже ничего не понимает, он, как говорится, опух от случившегося. И Петербург Акакия доканывает, ветер несет его по улице, как летучую мышь. Это восхождение по кругам — до уже богохульства в горячке и смерти и, наконец, успокоения. Точка погасла...

Я говорил о тягучем, одиноком звуке. И так себе и представляю, что над всей этой беготней, над всеми этими требованиями и даже вольнодумством, когда он говорит *значительному лицу*, что «секретари того... ненадежный народ...» — над ним труба предвечерняя. Всё. До конца. И ничто его не спасет. Никто не поможет. Есть только само биение жизни, само желание помощи — как же это так? Этого же не должно быть! Шинель должны возвратить! Он не понимает этого мира: *«Они не внемлют, не видят, не слушают меня»* («Записки сумасшедшего»), и это столкновение, непонимание — еще одна из страшных тем Гоголя. Современное звучание «Шинели» не в неких аллюзиях по поводу самодержавия и социализма и не в том, что можно сделать нечто похожее на Гоголя. Нет! Оно — в соотношении добра и зла, в попытке найти справедливость, выйти из своего круга. Оно — в этой катастрофической ошибке, которую Акакий совершил, потому что ему от рождения было дано другое и он не мог перейти некую черту, поскольку не был готов к такому переходу и не понимал происшедшего.



Вообще, нам с Акакием Акакиевичем было сложно, потому что он персонаж никакой, *ни-ка-кой*, о нем трудно что-то сказать. Он внешне бесцветный, его ничто не привлекает в жизни, кроме того, что он пишет свои буквы. *Что* в этом существе более всего развито? Наверное, то, что непосредственно участвует в его работе, то есть рука с перышком и мимика лица, поскольку он в этих линиях весь живет своим лицом. Вот перед вами рисунок Акакия Акакиевича. Этот персонаж нарисован после того, как было сделано не меньше двухсот различных его набросков.

— *А как насчет сходства Акакия с Пушкиным, когда он идет по улице?*

— В уже снятой сцене это сходство слишком обнаружено, и мы ее будем переснимать, но в целом сходство с Пушкиным должно быть. Мы, когда рисова-

ли Акакия, смотрели портреты Пушкина, особенно последний, художника Линёва. Странный портрет. У Пушкина глаза, набухшие от слез, напряженные, лицо трагическое. И этот портрет по своему выражению должен быть основой для лица Акакия во время его разговора со *значительным лицом*. Когда теряется

вообще всё. Конечно, надо будет еще посмотреть лица плачущие, опухшие от слез, лица пожилых женщин, наполненные несчастьем, глаза заключенных концлагерей.

Сейчас уже гоголевский герой рисуется достаточно легко, мы с художником хорошо знаем его конструкцию. Но когда мы его начинали рисовать, это было невероятное мучение. Поскольку, повторяю, трудно нарисовать ничто. Он — не мужчина, не женщина, не человек, обладающий какой-то определенной внешностью, у него нет выразительных черт лица. Так... какие-то волосики, непонятно какие губы... Он щурит глазки, ходит согнувшись, и, наверное, у него слегка широкий зад, поскольку он все время сидит. Ножки слабые, так как он мало ходит...

Где эта точка приложения, откуда персонаж может расти? Помнится, начиная работу над «Шинелью», я все время говорил о том, что на меня очень сильное впечатление произвело, когда я однажды держал на руках грудного ребенка и вдруг увидел, как у него пульсирует темечко... Каждый, кто видел месячного или двухмесячного младенца, знает, что в этом возрасте он еще головку не держит, поэтому, когда его фотографируют, съемочная точка, как правило, с темечка. И для меня тот момент был самым важным и решающим. Прежде чем начинать работу над «Шинелью», я пошел в Институт акушерства и гинекологии, чтобы посмотреть фильм о рождении ребенка. Более космического явления, чем рождение, в жизни у человека быть не может, если, конечно, не считать момент смерти.

Обратите внимание на эту фотографию — у меня такое впечатление, что какой-то космический пришелец держит это существо и событие это происходит не на Земле, а где-нибудь на Марсе и вокруг фантастические существа! Я сейчас покажу вам еще две фотографии, которые стали для меня ведущими и, наверное, до конца фильма такими и будут, так как дают мне состояние неуспокоенности.

Одну из фотографий я для себя называю «Над бездной». Другую — «Мольба». Мольба — молитва. Акакий Акакиевич как персонаж строится между двумя координатами: он — дитя, и он — взрослый. Между этими точками он и умещается. Взрослое дитя. Когда мы начали его рисовать, вначале очень острым карандашом рисовалась голова величиной, наверное, около трех сантиметров.

Как я вам уже говорил, когда делается маленький размер наброска, то в процессе рисования — неосознанного рисования — подсознание участвует го-

раздо активнее наших предположений. Сами собой появляются какие-то штрихи, которые ты даже не успеваешь обозначить в своей голове.

Потом, когда с такого рисунка делается фотоувеличение, мы вдруг замечаем те случайности, которые казались таковыми, а на самом деле они начинают участвовать внутри конструкции персонажа. Это момент чисто психофизический. Мы свое нервное состояние доводим до такого момента, когда рисованное нами становится тайной для нас самих. И мы начинаем раскрывать эту тайну тогда, когда увеличиваем изображение, переводим в другой размер. Есть старый анекдот, который имеет отношение к мультипликации. Пациент психбольницы что-то пишет и пишет, а сосед по палате спрашивает его: «Ты что делаешь?» «Я пишу письмо». — «А кому пишешь?» — «Себе». — «А что ты себе пишешь?» — «Не знаю, письмо я еще не получил».

Ты сам рисуешь для себя, но ты еще не совсем знаешь, что рисуешь. А когда мы делаем фотоувеличение, то появляются детали, которые мы потом можем использовать в качестве ведущих. Вот посмотрите, здесь у Акакия какие-то взлохмаченные волосы, чуть искривленный рот, подбородок получился какой-то дрожащий, слегка опухшие от постоянного напряжения глаза, но это один из путей, по которому шла наша работа.

А вот другой путь. Естественно, вы знаете, что такое раскадровка. Сначала мы сделали раскадровку по «Шинели», а потом переснимали отдельные кадры и печатали с них фотографии, что дало возможность в персонажах, делавшихся для съемки, использовать какие-то моменты, которые мы обнаружили и которые после этого можно разрабатывать в большом размере.

А теперь я вам покажу, что из себя представляет сам персонаж Акакия Ака-

киевича. Вот он весь, разложенный на отдельные элементы. Но если вы думаете, что он ограничивается только этим количеством элементов, то это не так. На самом деле их гораздо больше.

— Это только Акакий Акакиевич?

— Да. Когда в 1985 году у нас в студии был японский режиссер Кавамото и увидел дли-и-нный стол, где лежала масса деталек, он сказал: «Да ведь это же... голова заболит!» На что ему оператор Саша Жуковский ответил: «Она у нас уже не один год болит».

И в самом деле, все может показаться кошмаром — как можно в этом разобраться. И все у меня спрашивают: «Ты все детали нумеруешь?»

«А я, что, похож на сумасшедшего?» Самое главное, чтобы было соединение творческой стихии и творческой логики. Творческий напор иногда бывает такой силы, что я не могу начать снимать, слишком сильна энергия, до дрожи рук. Поэтому должна быть определенная холодность, которая позволяет тебе работать. Во всем есть своя логика.

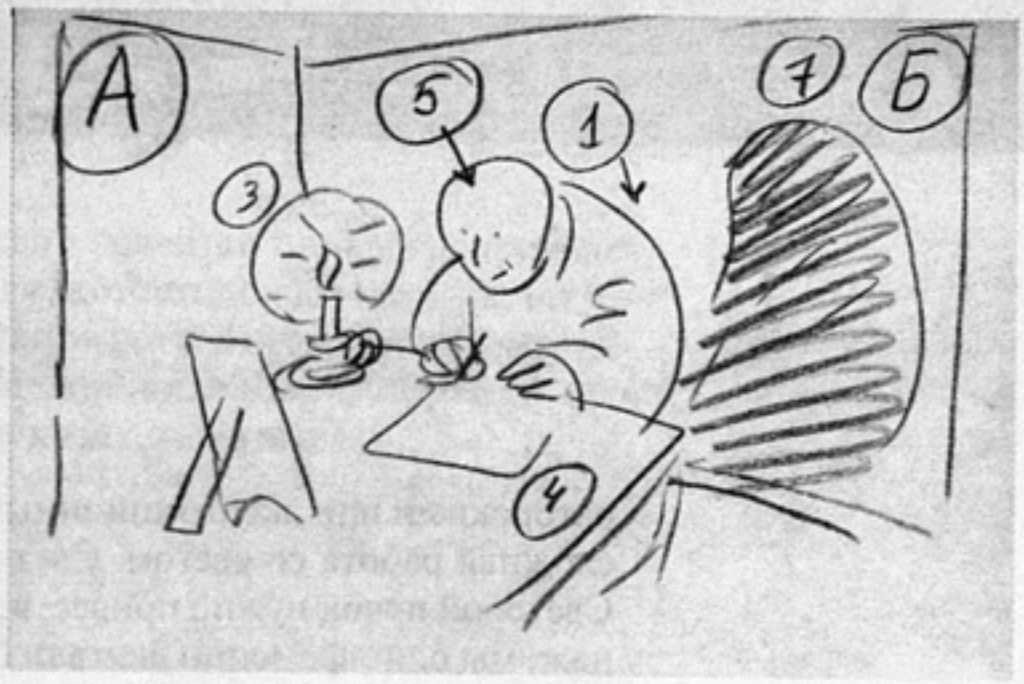
Сейчас я на ваших глазах соберу персонаж. Он значительно сложнее, чем тот, что я вам показывал. Это основа. Только одна основа для одного ракурса, другая — для другого. Отдельно у нас сделан персонаж, который смотрит вниз. Обратите внимание: это фактура, которая смягчает часть черепа. А это нос, ноздря отдельно, верхняя губа отдельно... Вот вам этот персонаж. Осталось собрать его мундир. Естественно, я показываю голову и детали в достаточно упрощенном виде. Для тонких мимических выражений много всяких рисованных, соединяемых друг с другом элементов. Вот эти рисунки, которые я делаю сам, когда начинаю разрабатывать, какую-то сцену.

Вот рисунок для сцены, когда Акакий чай пьет, когда пришел домой из департамента. Все это быстрые рисунки, необходимые для фиксации его состоя-

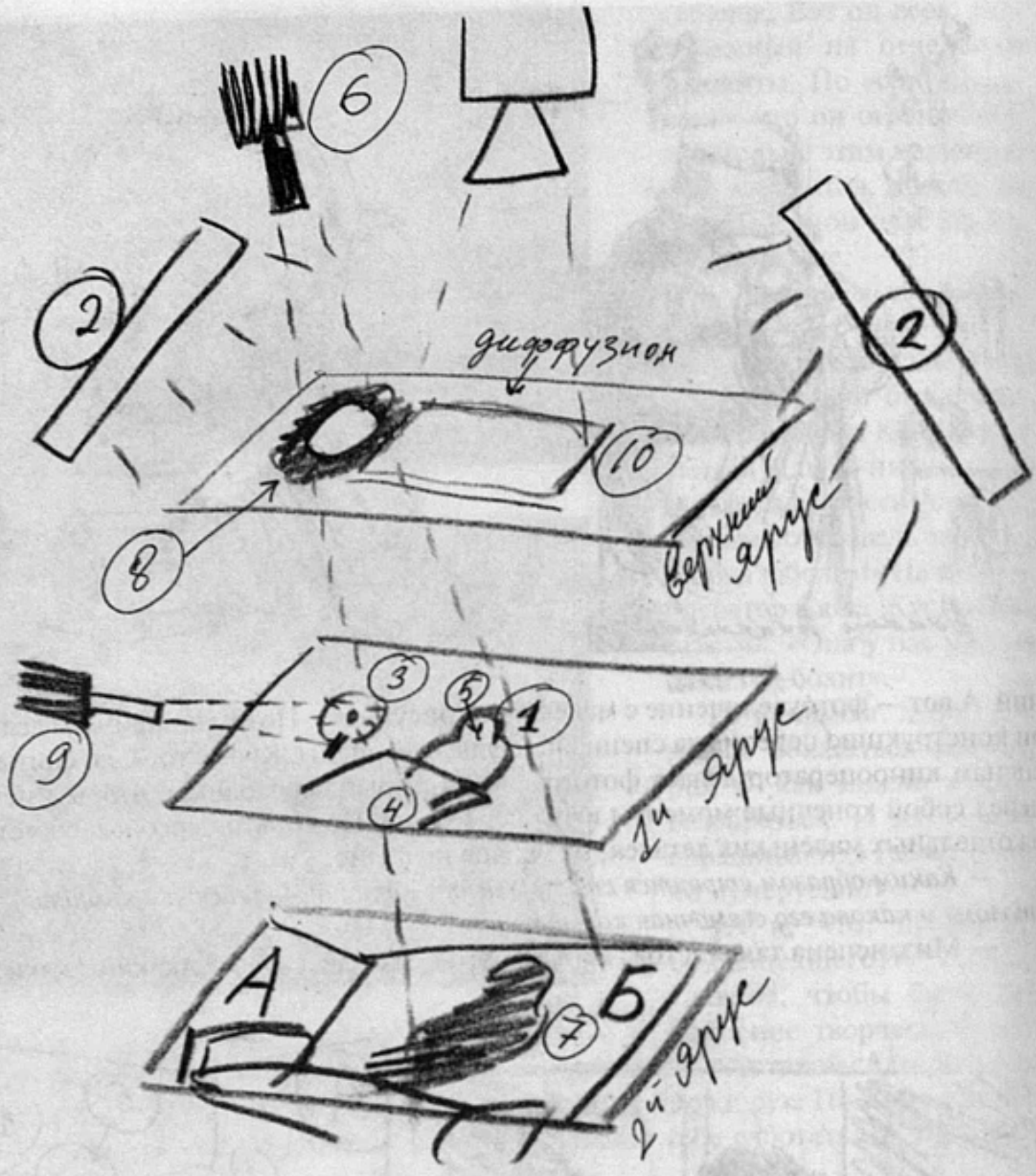
ний. А вот — фотоувеличение с маленького рисуночка. Потом по нему мы делали конструкцию персонажа специально для этой сцены. Кроме того, по снятым сценам кинооператор делает фотографии, которые необходимы, чтобы иметь перед собой конечные моменты игры персонажа. Но то, что персонаж состоит из отдельных маленьких деталек, на экране не видно.

— *Каким образом строится свет в эпизоде «Акакий Акакиевич в комнате, за столом» и какова его съемочная конструкция?*

— Мизансцена такая: стол, кровать, угол, вот здесь сидит Акакий Акакие-



вич, здесь горит свеча, здесь перед ним стоит пюпитр — зеркало, он на него кладет лист, здесь тень за ним. Значит, высвечен фон, высвечена свеча (3), общий мягкий свет на всю декорацию и тень (7), которая, естественно, двигается вместе с ним. Здесь кровать, здесь стена — она на втором плане, левую часть обозначим А, правую Б. Осветительный прибор (6) светит на Акакия Акакиевича, тень попадает на второй ярус, на котором тень Акакия Акакиевича (7). Кроме того, на верхнем стекле, вне пределов кинокадра (8) лежат какие-то кусочки из черной бумаги, которыми мы можем лепить тень-свет на лице Акакия Акакиевича (5), перекрывая, затеняя покадрово свет. Мы можем менять конфигурацию тени, затеняя фигуру (1). На свечу (3) идет отдельный свет. Тоже от прибора, очень узкий (9). На верхнем стекле лежит фильтр — диффузион (10). Отпечатанное на фотоцеллулоиде мелкое-мелкое фотозерно. Естественно, это работа кинооператора, и здесь очень важно его представление о кинокадре. Но свет мы доводим вместе. Распределение света связано не только с чисто опе-



раторскими или экспозиционными моментами, но и с игрой персонажа. Очень сложная работа со светом. Свет — персонаж, и мы играем световым потоком. Световой пучок нужно привести, привязать к Акакию так, чтобы, двигая персонаж, мы одновременно двигали бы и свет, будто он с ним сцеплен.

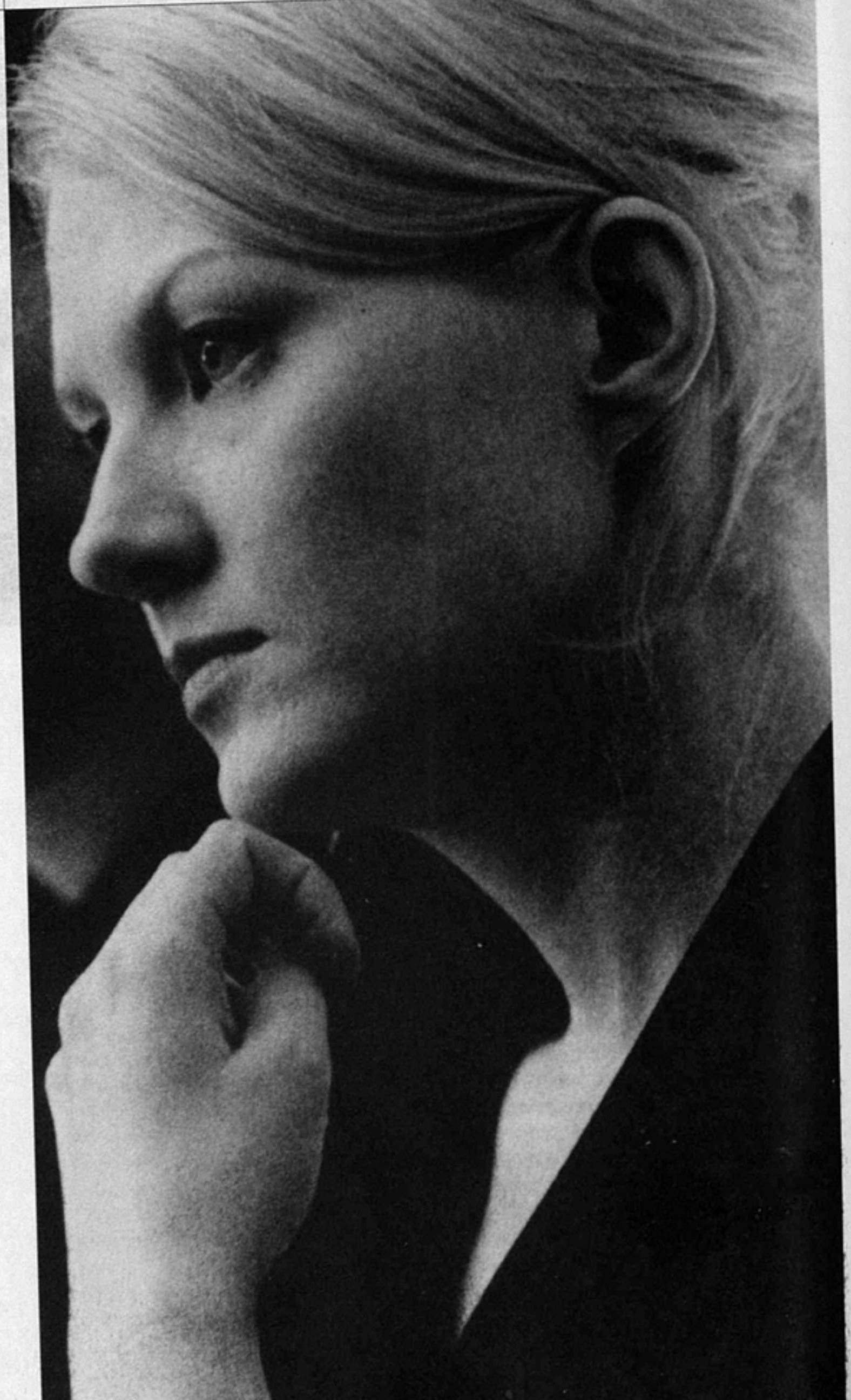
Я рассказал о конструкции персонажа, о ее тональности, о возможности игры, а дальше все слои изображения входят в систему кинокадра, которые делаются художником. Свет, фотофактуры окончательно завершают кинокадр, уже пригодный для игры персонажа. Естественно, когда мы на ярус кинокадра кладем диффузион, то он закрыт от света (2), сюда (10) никакой свет не должен попадать. Диффузион дает возможность «разрыхлить» изображение, создать соединение между сочленениями персонажа, невидимое для глаза.

Вообще, фильм должен делиться на ряд сегментов, в каждом из которых у Акакия будет определенное общее выражение лица. В департаменте, на улице, дома. Потом, когда он приходит просителем, почти ангелом к Петровичу, у него будет другое выражение. И дальше постепенно его восхождение, просветление, приближение к чему-то заветному — в связи с шинелью. И его абсолютное блаженство, счастье в новой шинели, его первый бал — проход по Петербургу. И дальше — ограбление. Он теряет все. Когда Акакий сидел в каморке, писал, у него была драная шинель и он был счастлив. Дальнейшее — его восхождение по кругам ада. Вниз. До смерти.

Ночной Петербург. В метели, выхваченная огнями Петербурга, мчится дьявольская толпа. Адский план, морды лошадей, оскаленные, словно черти,

снежное, обжигающее пламя. Акакий Акакиевич появится там в виде привидения. Но он уже будет не тот Акакий Акакиевич, который сидел и писал, он будет наводить ужас на весь Петербург. Постепенно кроткое существо, пройдя через все круги ада, превратится в страшное привидение. Вот это и есть драматургическая разводка фильма, от одного края до другого.

Ч Т Е Н И Е



Рената Литвинова
Фото В.Петухова

РЕНАТА ЛИТВИНОВА

Обладать и принадлежать

«Ну что ж, надо пойти и сделать это», — уже знала она, стоя рядом с чебуречной ночью, в дождь: изнутри выло, никаким съестным не пахло, ни вкусно, ни невкусно, и раскачивались вывески, падал заборчик сбоку — всегда, когда все было хорошо и никто никого не хотел убивать, все выглядело временным, разрушающимся, как и сегодня.

— И подпалить, — сказала она вслух про чебуречное хозяйство.

Она никогда не пользовалась зонтами, их всегда выворачивало наизнанку. Тело стояло мокрое и дрожало отдельно от ее Души.

«Враги живут, владеют чебуречной и едят чебуреки, — шептала Душа. — Зачем им жить, если завтра умрет он? Их нужно будет всех перестрелять... — С этим было решено, и она заплакала на этой фразе. — Как он мог позволить бить себя ногами пьяным на улице и не убегать?.. — Поплакав, она стала думать более спокойно: — От чебуреков их желудки сами склеятся, они и так будут соскреблены с поверхности земли, или они едят самые отборные и те придают им жизненную силу?..»

Рита пришла к чебуречной днем, никак не могла вспомнить вкус этого изделия и ощупью в кармане с отвращением подсчитывала мелочь правой рукой, хватит ли на «одну штуку «, чтобы знать «от и до», и тут вышел неухоженный парень на крылечко и закурил. «Это один из них», — зловеще констатировала Душа. — Зря он вышел. Зря он это сделал. И он будет первым», — сказала она вслух. Может, он и услышал. «Да мало ли шепчущих женщин с безумными глазами у всяких общепитов, и почти все старые, а эта молодая, и есть еще силы на прокорм. Все они хотят есть при теперешних временах. А еще приходят собаки, худые, стаями, или эти коты в лишаях...» — так, в свою очередь, подумала будущая жертва.

Рита уставилась на парня: вот он выползает, как простой человек, на воздух, а не имеет права!.. с невымытыми от крови ботинками... «Ботинки потом с него сниму».

Она пошла в больницу к Алексею. Раньше она так любила поесть, особенно ночью, а тут не могла себя заставить что-то проглотить, хотя бы ради дела.

В палате взяла его за «старческую» желтую ручку, как косточку, хоть ему было двадцать четыре. «Как он быстро усох», — подумала она, а сказала:

— Если ты переживешь этот двадцать четвертый год, то будешь жить долго-долго.

Живот его был туго перемотан, из него торчали трубки, он разглядывал их.

— Я знаю, молодые любят умирать в двадцать четыре! Я и сама всегда вскрикиваю внутри самой себя: «Мне двадцать четыре года, и мне так трудно жить!!!» Нашла у себя картину, на ней черной тушью нарисовано только одно слово много-много раз: «ненавижу, ненавижу, ненавижу, ненавижу...»

Он пожал ей руку, мол, не ненавидь и успокойся. Она вздохнула, заговорила:

— Но если мы переживем двадцать четыре года и войдем в двадцать пять, нужно будет потом бояться только тридцати пяти, потом тридцати семи, потом сорока двух... — Она вздохнула. — Сорок девять. Пятьдесят четыре. Вонючие восемьдесят!..

Он улыбнулся.

Она вышла в коридор и познакоми-

Главы из повести, ставшей основой сценария фильма «Страна глухих» В.Тодоровского. Повесть готовится к публикации в издательстве «Вагриус».

лась с девушкой, которую видела впервые и которая нервно курила, переживая за Алешу.

— Ухаживайте за ним, а у меня есть дело, — сказала Рита, — я не ревную вас. Какие у вас блестящие волосы. Вам нет и двадцати?

Они сели на подоконник.

— Их было четверо, вы знаете? — сказала девушка, взмахнув волосами, и за этим взмахом Рита сразу заподозрила, что девушка вовсе и не любит Алешу, а просто так проводит свою жизнь, и пока ей интересно, но не больно. — Они перестали его бить, потому что подумали, что он умер. Сегодня из живота ему вырежут один совсем разбитый орган, который нельзя спасти, он лишь гниет в животе. Но и без него, говорят, долго живут. Мой папа генерал. Их всех найдут.

Она закурила. С уважением все так доложила Рите.

«Что он такое про нее сказал, откуда такое уважение в ее глазах», — подумала Рита.

— Глаза у вас черные, круглые, блестящие, много внутреннего здоровья, — сказала Рита.

Девушка дружески кивала и подготовленно не удивлялась.

— А вы знаете, вы скоро бросите курить, — сказала ей Рита. — Вам просто не разрешат.

— Кто? Никогда! — сказала девушка и замахала длинными волосами. — Откуда вы знаете?

— Как вы думаете, мы будем убивать их всех четверых? — спросила Рита.

Глава 1. До этого дня

Когда они жили вместе, суп сгнивал — она не ела без него.

Ночью она не спала и смотрела в окошко на кухне, отогнув самосшитые ситцевые шторки. Это было самое теплое место у батареи. Из-за этого здесь тоже селились большие летающие тараканы, белые пугливые тараканы и орды классических тараканов, которые плотными рядами спали под картинами на стенах.

Одна гостья, приехавшая из Одессы, сначала рассказала о том, как по утрам специально стояла на балконе ради работы, чтобы была хорошая погода, — разгоняла тучи над городом. А ее уволили. Она осталась без денег и начала голодать и питаться кислыми яблоками и угощениями доброй семейной соседки, которая сломала ногу... Потом она ходила учиться успокаиваться и самооздоравливаться, потом ей начали по ночам звонить, и не человеческий, а электрический голос говорил ей всегда одно и то же: «I love you». Связь обрывалась, и гостья из Одессы понимала, что некая сила любит ее и дает понять: «Ты не брошена, ты под нашим контролем». А когда Рита попыталась встрять в разговор и похвалилась новыми туфлями, которыми так гордилась — и на каблуках, и так дешево, — подруга вдруг уловила боковым взглядом ползущего по стене таракана и раздавила его длинными пальцами. Рита смолчала, ведь гостья издалека и от горя всё творит, хотя не разрешала их убивать, она читала, что лапки у этих насекомых продезинфицированы и чисты от всяких микробов, и вреда от них никакого, только шорох и шевеление. А старшая подруга встала, а была она могучего роста Повелительницы ветров, и распахнула балкон. Проходя мимо, она как для сопровождения включила радио, и как раз исполнялась страшная классическая ария, и тонкий голос взвывал все выше и выше и не срывался. Громкость была на пределе, и Алексея не было дней пять или восемь. (В тот день он как раз стоял на краю вырытой могилы вместе с дружком Дюшей, но Рита об этом еще не знала.) Она была не защищена.

С улицы ворвался вихрь, вдруг откуда-то хлынувший отдельными холодными струями дождь, из голых черных веток, похожих на ивовые, влезших в кухню (хотя ивы во дворе не росли и вообще никакие другие деревья, а двор был московский, колодцем), влетели несколько отродясь не водившихся здесь летучих мышей. С писком, как показалось Рите, одна врезалась ей в щеку, другая задела то ли крылом, то ли рукой... Пара из них полетела дальше в комнаты, другие, покружив, откусив кусочек хлеба, покинули кухню. И ария кончилась. Стало тихо. Гостья с пьяным мокрым лицом обернулась к Рите, опустила руки и выключила радио. Хлопнула балконной дверью. Враз стало тепло.

Обе выпили поддельного отравленного коньяка. Выпили бутыль до конца. И, уходя, гостья заумоляла Риту:

— Пообещай же и мне что-нибудь хорошее!!! Неужели я всегда буду одинока, нелюбима и несчастна, и мужчины будут уходить от меня к своим нелюбимым женам!!!

— Обещаю! Обещаю, что счастье твое скоро придет, и я сама в него не поверю, пока не увижу собственными глазами, и ты долго будешь сомневаться, так оно будет несбыточно прекрасно!

Это получилось прямо как условие

ее ухода — так она покинула Ритин дом. Рита еще минут десять или пятнадцать сидела на табуретке под стеной, отдыхая. Глянула потом на свои новые туфли и увидела, что железные набойки лежат отдельно от каблуков. Прибить их по-новому никто так и не смог — пропала обнова, зато через год Гостья влюбилась в молодого юношу, и он ее полюбил, и стали они семьей работать и вышли из бедности, и родила ему она ребенка, и из худой стала щекастой, улыбчивой, глаза поменялись на совсем другие, правда, поменьше, но посветлее и не такие укоризненно пронзительные.

Часто приходили Алешины «друзья», которым он задолжал опять деньги, и подстерегали его. Из них хороший был только один: он выпивал все то время, что сидел, не вставая даже в туалет или хотя бы умыться! А к ночи водка у него начинала выходить обратно, и он, не желая ее терять, ронять на пол, задирал голову и держал ее так запрокинуто минут пять, пока она вся заново не распределялась в его грудной клетке, мозгах, ногах, руках, пальцах и прочих других органах.

Еще одна глава 1. Один день без него

Рита разговаривает сама с собой: «У тебя редкий дар. Красота погубит тебя. То есть это предупреждение тебе, что она может погубить тебя. Ты ею очаруешься, и тогда тебе не страшно будет умирать. Ты согласишься на смерть, если только она будет красива. Вот если она будет некрасива, ты спасешь себя, а если все будет окрашено благородными красками, тогда ты согласишься... Это опасно! Ты должен держать себя на контроле и сразу же избегать таких ситуаций. У тебя такая предрасположенность, и ты должен знать это. Но все равно, как это приятно слышать, — предрасположенность к красивой смерти. Ты можешь потерять себя, поддавшись обаянию. Ты счастливый по судьбе. Но эта особенность — не отдавайся ей, не расслабляйся. Тяга к красивой смерти — редкий дар. Вообще, все люди стараются себя оберегать, и с возрастом это усиливается. А ты прямо как ищешь встречи, или нет, точнее, ты не избегаешь. Так нельзя».

Ее же собственный голос (Рита-2) ей же отвечает: «Но ты знаешь, такая смерть, я ее себе сейчас представляю, не страшит меня. Мне не страшно. Она как подруга мне, улыбающаяся сестра, вся в белом. Я представляю себе лицо этой смерти. Меня к ней располагает, влечет, мне хочется ее обнять, поговорить с нею: «Как долго я не видела тебя!..» Такие у меня с ней отношения. Не страшные. А ты, видно, боишься смерти?»

Рита: «Я? Я? ...(*Пауза.*) Ну вот, короче, это я прочитала про тебя в книге, и было в некоторых местах так похоже! Так похоже на тебя! Описание характеров и склонности тех или иных людей. Все сходится, прямо смешно, как люди, оказывается, давно изучены... Человек — это тело, а тело его — это поле битв всяческих сил. То побеждает зло, то добро, не оставляют тело в покое, а человек это сам чувствует в себе и удивляется, его душа вздрагивает. Но тело его — поле битвы. Вечной!»

Рита-2 (*раздваивается на две фигуры, та, что бледнее, сидит напротив и разглядывает сочувственно Риту*): «Я слушаю твой голос, как он похож на мой голос. Нас не могут различить даже близкие. Не понимаю, кто у кого научился».

Рита: «Да. Как будто я отвечаю сама себе. Спрашиваю и уже знаю ответ — отвечаю».

Рита-2: «Где твой Алеша?»

Рита: «Его опять нет, его ищут каждый день. Кричат под окнами. Он должен опять деньги! И так много, так много! Подожди!..»

Рита отвлекается от разговора — ее привлекли звуки, похожие на выстрелы. Она открывает окно. Уже совершенно явственный звук выстрела слышен где-то за пределами двора-колодца. Потом — тишина. Рита некоторое время вслушивается. Оборачивается к Рите-2, но той нет. «Где ты?»

Открытое окно дребезжит. Рита выходит в коридор. Потом на лестницу. Бежит вниз. Пересекает двор, выбегает через арку. Уже сумерки. Она не выключила свет в своей комнате.

Небольшая площадь огорожена забором. В одну из дырок Рита видит — лежит убитый парень. Широкую одежду на нем мотает ветер.

Он лежал под фонарем, как на сцене, будто специально освещенный. Он лежал лицом вверх. И так быстро это лицо покинула душа, и в считанные минуты оно обескровилось и стало цвета мертвой оболочки. Нигде не было видно крови. Он лежал, непонятно куда убитый, со спокойным лицом. Никто не интересовался его смертью. Мужчина в штатском стоял к нему спиной, метрах в десяти, и курил. За забором торговали.

Рита вернулась в свой двор. Постояла, всматриваясь в свое собственное распахнутое освещенное окно. Занавеска вывернулась и лизала грязную стену дома. Рита посмотрела на небо — уже зажглась Луна и некоторые звезды.

В арку вкатилась белая машина. Стала сигналить. Вышли двое парней, похожих друг на друга. Один закричал, глядя на Ритины окна:

— Алеша! Алеша! Алеша!

Она тоже стала смотрела в свои окна, как не в свои. Один спросил ее:

— Извините, это не ваши окна?

— Не извиняю.

Она прошла мимо них в подъезд. Второй сделал шаг назад, пропуская. Опустив голову, она сказала:

— Умри.

На лестнице за ней никто не погнался, только было слышно: «Алеша, Алеша...» И сигналы — там-там-там-там-там...

Глава 2. Пока он не вернулся, она сама решила достать ему деньги

Когда Рита позвонила в дверь своего знакомого, у которого всегда были деньги, но с которым она брезговала уединяться, считая растлителем и невезучим, но настойчивым, его уже трясло от гнева и нетерпения — она опаздывала на три часа.

— Дрянь! Дрянь! Вот дрянь! — тонким голосом вскрикивал он, открывая дверь. — Какая дрянь!

Он распахнул дверь. Рита стояла перед ним, покачиваясь на каблуках, выше его на целую голову, а звонок продолжал звенеть.

— Кажется, запала кнопка, и поэтому не перестает звонок... — сказала Рита. — Я всегда всех выше на полголовы, — заметила она.

— Аа-а!!! — вскричал ее знакомый и побежал назад в свою квартирку.

Она, как будто перешагивая грязь, стала ступать за ним, прижимая локтем сумочку и озираясь, как в музее.

— Я еле пришла.

Он, нервно порывшись в кухонном столе, пробежал обратно мимо нее с ножом.

Звонок звенел, не переставая. Ножом знакомец пытался выковырнуть кнопку, но ничего не получалось. Совсем доведенный, он резанул по проводу, и звон прекратился.

В тишине Рита стояла у коридорной вешалки, интеллигентно поджидая хозяина. Мрачный, лохматый, в кальсонах, он прошел мимо нее. Швырнул нож на подзеркальник рядом с ней.

— Это же невежливо, — тонким неестественным для нее голосом начала она. — Почему ты в кальсонах? Почему не приглашаешь пройти?

Он ничего не ответил. Ушел в дальнюю комнату. Она услышала скрип пружин — значит, лег на кровать и ждет, что она придет к нему.

Она не двинулась с места, а занудно заговорила:

— Я опоздала, потому что у нас не свидание какое-то, как ты воображаешь всегда, а я пришла просить взаймы денег. — Она посмотрелась в зеркало, обреченно перевела дыхание. — Ты можешь там не лежать и не ждать. Что за дурацкие подходы!

Тут она услышала, как от переполнившей его ненависти приятель стукнул кулаком в стенку. Как бы в ответ.

Она спокойно вздохнула и поморщилась. И все равно пошла не к нему в комнату на пружинящий диван, а даже наоборот — в кухню.

Все в этой квартирке было маленьким, под хозяина: низкие потолки, узкий проход в кухню, пятиметровую, с намертво приклеенной к окнам черной бумагой. Все было подсвечено настольной лампой. Рита хозяйственно поставила чайник на плиту. Уже более ласковым голосом позвала:

— Иди сюда! Попьем чаю! — потом более резко: — Что ты там лежишь, как дурак!

И хозяин неожиданно тут же возник в дверях, постоял многозначительно, выпятив челюсть и облизывая сухие губы. Внешность у него была с первого взгляда вообще отпугивающая: рост — чуть выше карликового, широкоскулое лицо с желтой кожей. Рита тут же откомментировала:

— Какая у тебя плохая кожа что-то!

Итак, его лицо. На нем все время выступала блуждающая улыбочка, одновременно и подлая, и приниженная, будто он смаргивает, каждую секунду ожидая, что его шлепнут прямо по лицу. Небольшие глаза пронзительно горели, рыжие крапины на зрачках — пометины последующих недугов, — татарские глаза. Яркий растянутый рот. И волосы у него вечно пачкались, хоть он принимал различные процедуры и очень ухаживал за собой, имея внутри какую-то болезнь, постоянно лечился и охал.

С унынием оглядев его, такого свирепого и одинокого, но совершенно не жалкого, а даже воинственного и агрессивного деньгодателя, Рита сказала:

— Я прочитала на титульном листе:

«Рассказ «Тик-Так»... — Она наклонилась к задвинутой печатной машинке в углу. — Ты что, решил стать писателем? Разве это приносит деньги?

Он подошел к ней вразвалочку и, с неулыбающимся лицом глядя в ее улыбающееся лицо, схватил ее за талию.

— Это же невежливо! — недовольно сказала она.

Он немного отпустил. Взгляд его потеплел. Она слегка пихнула его в грудь. Тогда он уселся тут же в кресло, сделал равнодушное лицо. Забросив одну босую ногу в сандалии на другую, он уставился в стену.

— Какой у тебя тяжелый характер, — сказала Рита. — Если ты себя так бережешь, надень носки. И меняй их каждый час, чтобы всегда были сухие.

Прошла мимо него, чтобы взять чашки. Он опять резко зацепил ее за край платья и стал подтягивать к себе.

Рите стало жалко, что он порвет платье, так энергично и сильно он его тянул, и она неохотно села ему на колени.

— Ну? Почему ты всегда пристаешь, пристаешь, пристаешь... прямо у дверей! Что у тебя там в голове?

Он вскинул голову, выразительно посмотрел на нее. Она постучала ему по голове. Тогда он ответил:

— А почему ты всегда опаздываешь, опаздываешь, опаздываешь, потом обманываешь, обманываешь, а потом всегда не можешь, не можешь, не можешь?.. — У него был тонкий голос, пародирующий ее манеру говорить.

— Где обманываю? Я пришла занять у тебя небольшое количество денег, я никогда ни у кого не просила взаймы! — Она попыталась встать, чуть оскорбленная, но он держал ее крепко, даже как-то цепко, а она, возвысив голос, заспрашивала:— Почему ты всегда меня мучаешь, а?!

Он с улыбкой, как будто передразнивая ее, а на самом деле опасаясь, обороняясь, глядел бессмысленно расширенными глазами. Он был влюблен.

— Разве ты меня любишь? — спросила Рита.

В ответ, как бы не найдя более веских доказательств, он стал расстегивать ее платье. Она опять рванулась из его рук, пожалев, что не надела глухое платье. Тут он разочарованно заметил:

— Что это у тебя все время под платьями надето?

Она опять рванулась, и он не стал удерживать ее. Она что-то хотела ответить ему, но тут же вздрогнула и вскрикнула и уставила указательный палец в открытую дверь.

— Кто это?

Выглядывая из комнаты, против света, разделенная косяком двери напополам, стояла и, видно, давно, чья-то фигура.

Знакомый ничуть не испугался, помахал утрированно рукой, как вдаль, и, растягивая слова, позвал:

— И-ди сю-да!

И опять замахал рукой, как провожающий на перроне. Фигура помотала кудрявой головой.

— Вот дура, ревнует! — самодовольно сказал повеселевший знакомец. — И-ди сю-да! — Он опять замахал рукой. — Я те-бе го-во-рю!!!

И тогда в кухню вошла девушка. Ее звали Яя. (Имя она придумала себе сама, и настоящее было только в паспорте.)

На ней была надета только длинная майка, и значит, она пришла из той комнаты, где стояла кровать и скрипели пружины и в которой она, верно, все это время лежала и ждала.

— Боже мой! Так мы все это время были не одни, — сказала Рита, перекидываясь жалостью к девушке и пропуская ее мимо себя, улыбающуюся одними уголками губ, холодную и надменную. Кудрявые черные волосы ее были спутаны.

Она села на табуретку, быстрой острой рукой схватила со стола сухарик, стала хрустеть им в тишине и что-то спрашивать неестественным, ненормально высоким голосом — несколько раз одну и ту же фразу-вопрос, пока наконец всем не стал понятен смысл:

— Что смотришь? — обращаясь к мужчине и гордо поворачивая голову к растерянной Рите. — Что смот-рииишь?

— Красивая! — восхищенно сказала Рита, она подумала, что девушка нерусская.

Та кивнула, пропевая высоко:

— Здрррравствтвтвуйте!!! — резко и громко.

Мужчина не сдержался и безумно засмеялся такому своему сводничеству. В нем, наблюдающем за девушками, разгорался азарт.

Яя холодно глядела на него, как ящерица.

— Она глухонемая, — пояснил мужчина Рите.

Та тут же расшифровала это по его губам. Обиженно прищурилась. Так они познакомились.

Хоть Яя и была старше Риты, ей было двадцать пять — двадцать шесть, но лицо ее было схоже с лицом ребенка — очень красивая кудрявая девочка с ост-

рым профилем. Худая, высокая, с длинными пальцами. Пока пили чай, неловко разговаривали, она все время беспричинно, как дурочка, улыбалась (это было наивно, искренне и издевательски одновременно), надувала и сдувала принесенный с собою презерватив. Хлопала им, надутым, себе по щекам или лизала его. Рита вежливо смотрела на нее, в ответ тоже улыбалась на каждую Яину улыбку. Яя тогда, острым пальцем указывая в лицо татарина, пояснила:

— Я ему сказала, что только в презервативе! — и высоким фальшивым голосом, как иностранка, с акцентом добавила: — СПИД!!!

Она показала широким жестом, раздвигая пальцы и шевеля ими, на кухню. Рита закивала, не отрывая завороженного взгляда от красивой глухонемой. Та резко спросила:

— Что смотришь?

— Красивая! — сказала Рита, показывая на нее. — Кра-си-ва-я!!!

— О! Спасибо! Ты, — ткнула в нее пальцем, — красивая!

Мужчина, наблюдая за ними, задумался, нарочито закашлялся и сказал больным голосом:

— Мне необходимо прогреться от простуды.

Он достал из тумбочки кварцевый аппарат, отключил настольную лампу, запуская свой кварц.

Девушки стали наблюдать за своим знакомцем.

Охая, тот устроился перед аппаратом, похожим на вешалку. Загорелся кварцевый зелено-голубой свет, выбеливая лица сидящих. Кавалер надел черные объемные очки на впивающихся резинках, как пловец, стал покряхтывать, снимать тапки, стараясь не сдвигать подставленное под свет лицо. Совсем не стыдясь, стал растирать руками сначала ступню одной ноги, потом другой. Лицо его с черными кружочками вместо глаз походило на лицо классического диктатора. Кварцевый аппарат щелкал-тикал (как из его рассказа «Тик-Так»), нагревая душный воздух кухни.

— Больной очень! — с жалостью громко пропела Яя, анализируя увиденное. Рита же презрительно пожала плечами.

Потом они пошли гулять. Татарин снимал квартиру на самой окраине города, рядом с озером. На противоположной стороне — лес, откуда периодически слышались мужские голоса. Вокруг озера был разбросан грязно-желтый песок, две-три скамейки. Дул ветер, как негустая вода, прямо в лицо. Они шли вдоль берега. Кричали московские чайки.

Татарин шел вслед за девушками. Ему нравилось, как они вдруг составили парочку, да и кому бы не понравилось, так они подходили друг другу: одного роста, обе с острыми профилями, две страдающие красавицы, почти сестры. Замотанный шарфом, соблюдая манеру идти немного в стороне от людей высоких, он счастливо щурился на ветер и напряженно молчал...

Оборачиваясь, с коварными улыбками красавицы удалялись от него, вцепившись друг в друга «под ручку». Они что-то бурно обсуждали. Рита быстро усвоила манеру жестов и мимики, объясняясь с глухонемой Яей.

Рита уже рассказывала ей, восклицая:

— Боже, как мне нужны деньги! Как нужны!!! — деля на слоги слова и преувеличенно закатывая глаза, повторяла она, стараясь быть доходчивей. — Я к нему, — она показала пальцем на татарина, — пришла просить денег...

— Он так не даст, только спать! Такой!..

— Как нужны деньги!!!

У Яи в ответ загорелись глаза.

— Я знаю. — Она затыкала острым копьевидным пальцем себе в грудь, — я знаю способ достать деньги! Деньги нужно брать от мужчин. Слушайся меня. Я знаю. — Она произносила простые, но очень убедительные фразы очень убедительным тоном. — Я сама пробовала два раза. Эти деньги мне очень помогли!

Рита еще с сомнением смотрела на нее. Тогда Яя как последний довод отогнула полу худого плаща.

— Это платье я купила на мужские деньги!!!

Когда татарин догнал их, ревниво оглядывая каждую, Яя спросила у него, указывая на Риту:

— Любишь ее?

Тот пожал плечами.

— А я люблю!!! — сказала Яя.

И они обе заулыбались, как бы объединившись против него. Татарин пошел мрачно рядом. Не поворачивая головы, чтобы глухонемая девушка не поняла по губам, что говорят про нее, он начал:

— Ты не знаешь, какая жестокая эта глухонемая. — Тон его был нарочито горестным. Он искал, как бы встать между ними, настроить одну против другой. Познакомил их... и ревность охватила его. — Ты не поворачивайся, я буду говорить. Вот однажды я пришел к ней в общежитие, сел. Она была тогда беременна

от меня, но сделала аборт. Она не обращает на меня внимания пять, десять минут, полчаса!..— уже разгоряченно рассказывал он под вой ветра. — Потом говорит мне своим ненормальным голосом, — и он стал передразнивать ее манеру говорить: — «Я спала с этим, с этим, с этим» и указывает мне на каждого хмыря, что рядом, «с этим, с этим...» А ты-то что тут сидишь??? — Он помолчал. — Она ненормальная. Она глухонемая, и психика у нее поврежденная.

Рита помрачнела. Яя, заглядывая ей в лицо, заговорила:

— Черным! Черным вот тут себе накрась завтра! — И она показала себе на веко. — Так красивее!

Рита закивала. Спросила у татарина:

— Так ты одолжишь мне денег?

Он гневно отошел в сторону, продолжая идти параллельно.

— Завтра! — сказала Яя. — Завтра все будет. — Своими возгласами она опять укрепила Риту. Изумляя подслушивающего их татарина, она продолжала: — Мы красивые! У нас все будет!

Глава 3. Приключение первое

Она встретились с Яей на троллейбусной остановке. Яя уже стояла и ждала Риту. На ней был черный туго затянутый на голове платочек, который как бы уверял в ее скромности. У них с Ритой оказался схожий вкус — та, словно по договоренности, тоже была наряжена в скромный черный платок. Увидев Риту, Яя тут же пожаловалась, закатив глаза:

— О! Как мне надоели эти мужчины!

И она поскорее взяла ее под руку, и они пошли вниз по улице. К гостинице. Было уже темно. Мимо на большой вечерней скорости по пустой дороге проезжали машины.

У столба они увидели девушку. Она рвала какие-то фотографии прямо внутри прозрачного пакета, мелко-мелко. Подруги обернулась на нее.

— О! Нельзя никого полюбить! Еще одно доказательство!

Тогда Рита вспомнила следующую историю:

— Мне рассказали, что поймали одну девушку-проститутку из-за денег, не важно!.. — Рита говорила медленно, «по губам». — И ей отрезали уши!!! Вот так.

Яя схватилась за косынку в тех местах, где уши, и закричала по-ненормальному:

— О! Нет! Без ушей я совсем пропаду!

Рита пораженно глянула на нее, тогда Яя стала пояснять:

— Если меня поймают и если отрежут уши... И я еще неслышащая, и с отрезанными ушами! Все! Я тогда пропаду!

Рита даже пожалела, что рассказала ей эту историю, и замолчала. А Яя еще метров десять несла на лице выражение отчаяния и тревожно глядела перед собой, обдумывая свою судьбу.

В этом молчании Рита нашла себе новое занятие: встречала и провожала взглядом «идущие» навстречу ей туфли — черные, блестящие, с бантами и без, с бляхами, на каблуках — и сравнивала со своими, неважными...Увидела городскую сумасшедшую, которая на углу доедала расколотый, подгнивший арбуз. Яя спросила ее жестом: «Что у тебя там в мыслях?»

— Я похожа на нее? — спросила Рита, указывая на безумицу. — Я тоже так люблю краситься...

Яя холодно ответила:

— Иди поцелуй ее!

Так они пришли к гостинице.

Яя сказала:

— Надо ходить, ходить! Не надо стоять!

И она потянула Риту, и они стали прогуливаться туда-обратно, туда-обратно. Яя делала вид, что она разговаривает с Ритой, и имитировала беседу:

— Ну... вот... да-да-да! — Это ей было легче всего произнести. — Пни-ма-аешь? А?.. Да-дааааа... О! Конечно! — Особенно она любила это последнее сочетание и повторяла его на разные лады: — О! Конечччно! А-А! Кааааанечно!!!

Поначалу Рита не сразу проникла в замысел Яи и раза три озабоченно переспрашивала ее, но потом поняла — ага, вот как надо. Тоже кивать, вскрикивать и реагировать по-разному.

Они сделали остановку у киоска. Яя стала смотреть себе на руку, на то место, где обычно носят часы. Рита тоже решила принять участие, посмотреть вместе с нею, покачать головой на несуществующее чье-то опоздание (такая у них образовалась легенда), но на запястье у Яи часов не оказалось. Она просто смотрела на голую руку и кивала. Рите захотелось домой.

Мимо прошел старый иностранец. Смаргивающий, как больной голубь.

— Ф-ф-фуу! — скривилась Яя на него, когда он безразлично оглядел обеих.

Было как-то безнадежно грустно стоять и «работать» у киоска.

Из остановившейся машины выскочил мужчина с лицом наркомана и с огромным перстнем на мизинце.

— Сутэрнэр, — сказала Яя. Она пло-

хо выговаривала сложные слова. — Два, нет, три раза у меня не было денег. Я набиралась сил и стояла тут одна!!! — Она сказала это героическим тоном, гримасничая, и жалобно улыбнулась. — Те деньги много спасли меня!

Они спустились погреться в подземный переход. Когда вышли, Яя толкнула вялую Риту и указала пальцем на полного мужчину, открывающего машину. Тот весело смотрел на них. Яя тут же помахала ему. Он помахал ей. И одновременно они сделали навстречу друг другу первые шаги.

Когда садились в машину, мужчина, отступив на шаг, всё осматривал их со стороны и после каждого взгляда сосредоточенно смотрел на асфальт.

Когда поехали, обернулся с переднего сиденья и поставил такое условие:

— Только не халтурить, а?..

И наивная Рита удивилась (еще не осознавая себя той, кем назначилась в этот вечер) и даже переспросила ухоженного господина:

— Как это?

Мужчина был толстый, нестрашный, чистый, веселый, такой человечный, с пухлыми круглыми руками, в которых звенели ключи, когда он отпирал дверь квартиры.

Квартира была съемная. В коридоре стояли коробки, коробки, одна упала на пол при их появлении, как живая. Голая лампочка. Он заглянул в комнату с единственным диваном. Рита и Яя стали снимать с себя свои тонкие холодные пальто. Рита решила накрасить губы. Она оттаивала от холода, параллельно думая обо всем авантюрно-простительно, водя помадой по губам, и увидела, поймав в зеркале, что-то такое неожиданно-быстрое: Яя в недоснятом, повисшем на одном плече пальто, стоит заломленно запрокинутая, и мужчина этот целует ее без всякого вступления. Яя по-глухонемому чуть простонала (громко и резко, отрабатывая программу), а мужчина поднял внимательный глаз на Риту и помахал ей вздутой своей ручкой, мол, иди сюда, к нам!

— Ага. Да, я сейчас, — сказала Рита.

И быстро закрылась в ванной комнатке. Пустила воду и, потрясенная, посмотрела на себя в зеркало. Из-за уха ее же собственный голос произнес насмешливо: «Ри-та». Она оглянулась — никого. Она прижалась лбом к собственному отражению, из зеркала она услышала вздох, в дверь начали стучать, и под мычание глухонемой Яи мужчина стал спрашивать ее:

— Что с тобой? Мы тебя ждем! Выходи!

Когда она вышла, Яя неловко перекатывалась с мужчиной по казенному дивану с расстеленными газетами (газеты были чище, чем сам диван). На ней было расстегнуто платье, а он — еще в брюках. Скорее всего, он пока стеснялся своей толщины. Он тут же встал, тоже закрылся в ванной.

Яя, прищуриваясь, заговорила:

— Ты хочешь деньги вместе получать, а оставила меня одну, да? — Голос был уничижительный.

— Да нет же! — промямлила Рита и стала для убедительности снимать туфли.

— Тогда теперь ты его ласкай! Я устала! — сказала Яя. — Давай! Давай!

И она демонстративно откатилась на край дивана, шурша газетами. Сложила руки на груди и стала наблюдать холодно, как не человек, ящерицыным взглядом.

Он вышел, вдруг весь раздетый.

— Это же первый этаж! Здесь нет штор? — с ужасом спросила Рита у него.

— Ветки густые, еще листья не облетели, — сказал он, присев на край дивана. — Хорошо, что мы теперь с ней не одни. — Он кивнул на Яю. — Я ее боюсь, что она мычит? Пускай там остается. Пускай не обижается.

— Деньги! Деньги где? — вдруг сказала Яя своим фальшивым резким голосом.

В такси Яя поделила деньги поровну. Одна стопочка и вторая стопочка.

В этом городе у Яи не было своего родного дома, и она очень любила ночевать в гостях, где будет чистая белая постель, домашний суп, ванная с запахом крема и мыла, а главное — зеркало...

Настроение у нее улучшилось, когда они зашли в коридор Ритиной квартиры.

— Спать вместе? — просяще спросила Яя.

Рита пожала плечами. Алеши, как всегда, не было. Яя, с грохотом скидывая туфли (она не контролировала звуки, всегда все делала громко), побежала на кухню. Открыла холодильник.

Они легли вдвоем на одну большую постель, но одеяло было общее. Яя, как ребенок, тут же закинула ногу на Риту. Горела настольная лампа с зеленым абажуром. Яя, вспомнив, дернулась и забрала из-под кровати свою сумку, с которой никогда не расставалась, и спрятала ее под подушку. Опять послушно, как пай-девочка, легла щекой на локоть, рассматривая Ритино лицо, как впервые.

Рита выключила свет. Легла в большую проваливающуюся подушку. Яя спустя какое-то время сказала:

— Ты должна знать! — она привстала на кровати, опять зажгла свет, как для особого сообщения. — Если я не буду жить, как в раю, в тридцать три года, а буду жить, как сейчас, то я буду кончать самоубийством! Потому что так жить невозможно! — с надрывом воскликнула она. — Я буду добиваться. — Она остановилась и вгляделась Рите в лицо. — Ты не бойся. Просто я хочу, чтобы ты знала и потом... все поняла и не удивлялась.

Она сразу выключила свет, закончив фразу. Рита зашевелилась, желая что-то ответить. Яя приказала:

— Не зажигай свет. — И опять похозяйски закинув ногу на Риту, отчего им стало как-то спокойнее, сказала как главный идеолог-направитель: — Завтра. Завтра все будет.

Посчитав утром деньги, Рита положила все в ящик стола.

Глава 4. Само собой

Яя любила гулять.

Гулять она приучала Риту.

Был дождь, но Яя сказала:

— Давай гулять.

Она помахала рукой и потянула воздух, показывая тем самым, что вдыхать свежий дождливый воздух полезно.

— Теперь понятно, почему ты такая худая, — сказала Рита.

— Гулять-гулять-гулять, — весело повторяла та.

Рита же не привыкла просто так бесцельно идти куда-то по холодной забрызганной улице на каблуках.

— Я должна ждать... Как? Куда гулять? — Она сморщилась на подувший холодный ветер и нарочито завернулась в теплую кофту.

— Давай пойдем туда, — потянула ее Яя.

У них не было зонта.

— Не люблю зонты, — сказала Рита.

— Какая ты всегда грустная, — начала Яя, идя вихляющей походкой рядом. — Взгляд, как у... собачки. — И она подтянула кожу у глаз, имитируя взгляд Пьеро.

— Да?!! — испугалась Рита. — Я не буду, я не буду больше! — Такой взгляд ей показался уродским.

— Это из-за Алеши, да? Любовь! — хитро спросила Яя, она уже ревновала Риту. — О! Мужчины! — воскликнула она театрально и презрительно. — Все подлые. Думай о себе! Думай о себе! — навязчиво стала повторять, осматривая холодными глазами прохожих.

Мужчины оглядывались на них.

Они остановились под фонарем.

— Мне кажется, вот как я умру. Меня убьют ножом в спину, — сообщила романтическая Рита.

— О! Красиво! И ты знаешь, кто?

— Да, я не выдам его. Это будет на вокзале.

— В спину?

— Но он аккуратно положит меня на перрон, из жалости и чтобы я увидела его лицо.

— Спасибо ему! Но ты будешь хотя бы богатой?

— Буду. Буду приглашать тебя на завтраки в самые лучшие отели мира. Буду приглашать на завтраки и обеды самых интересных людей, но только по одному разу, поболтать за едой. У меня будет свой остров. Такая сухая чопорная дама в перчатках.

Яя обиделась.

— Как красиво!

Она взметнула свою руку и несколько раз восторженно потрясла ею перед лицом подруги. Рита отшатнулась от нее — была большая вероятность, что Яя заденет ее своими острыми «ящерицыными» ногтями.

Они помолчали. Рита посмотрела, как там с дождем.

— Пошли к мужчинам, — сказала Яя, приставляя сложенные в щепоть пальцы — обозначение по-глухонемому слова «мужчина».

Какой-то пьяный им встретился в переулке. Он, шутя, загородил им дорогу.

— Куда это вы? — спросил он весело.

Яя обеспокоилась, шарахнувшись от него.

— Что? Что он говорит? — спросила она Риту.

— Спра-ши-ва-ет, ку-да это мы? — перевела ей Рита.

— А, — воскликнула Яя и ответила, обегая его: — На работу!

«Добыча» была найдена около киоска с горячими бутербродами. «Добыча» была легкой. Мужчина — толстый молодой иностранец, белобрысый, простой. Они вели его под ручки в Яино общежитие. По его молчанию напряженному чувствовалось, что попался жадный и недоверчивый. Он шел, но каждую секунду казалось, что готов остановиться, так он сомневался, тратить ему свои деньги или не тратить. Нужно ли, стоит ли, хочется ли...

Яя, отвлекая, рассказывала ему про свою жизнь.

— Вот юбка! — высоким голосом

пропевала она, щепотью худых пальцев задирая ее повыше прямо к его белобрысым глазам и показывая поношенное качество материи. — Бабушкина! Стоила семь рублей!

Рита кивала. Как бы переводила.

— Бедная жизнь! (*Шумно вздыхала.*) Где вам еще так повезет? — добавляла она, оглядывая его некрасивую внешность, хотя он плохо понимал по-русски.

Тот отчужденно пожимал плечами. Опять думал, похоже, о денежных проблемах.

Прошли мимо церкви. Яя нарочито показно перекрестилась. Сгримасничала кротость.

Рита же в этот момент увидела, как бездомная черная собака нюхает дохлую крысу. Тогда Рита, отстраняясь от иностранца, скомандовала:

— Фу-фу!... — И, повернувшись к Яе, сказала: — Она, наверное, очень голодная.

Рита посмотрела на иностранца со свертком горячих бутербродов, тот только пожал плечами.

Как раз возле церкви за забором находилось общежитие, одноэтажное здание с решетками на окнах и с табличкой, что в нем выступал Ленин. Яя объявила:

— Это моя тюрьма!

У крыльца надпись: «Общежитие общества глухонемых».

Поднялись по бедной деревянной лесенке.

Яя их пока оставила в темном коридоре, сама первая зашла в комнату. Перед дверью она сняла туфли, как в деревне, и вошла босиком.

Вообще, здесь перед каждой дверью стояли горки истрепанных сандалий, шлепанцев. Пахло бедной едой. Иностранец абсолютно ничем не интересовался и стоял смирно, с вежливой улыбкой рассматривая Риту.

Тут Яя выглянула. Они затянулись к ней в комнатку с двухэтажной кроватью-»нарами».

— Это моя! — Яя с улыбкой похлопала по «второму этажу».

Иностранец сел на «первый этаж», пригнув голову и уперевшись взглядом в круглое зеркало на стене. Здесь было так тесно, что все было близко. Прямо под носом у клиента висела в отражении его прозаическая физиономия, как гиперреалистический портрет. На полке с одной-единственной книгой стоял лакированный на керамике портрет мужчины, как на могилку — с серьезным и бдительным лицом.

— Это муж моей соседки из другого города! — сказала Яя, жестикулируя, плюхаясь рядом с иностранцем на «первый этаж» в полумрак. — Но у нее есть любовник из соседней комнаты! — успокоила она.

Иностранец достал кошелек, когда наступила томительная пауза.

— Стой! — вскричала Яя и бросилась зашторивать окно, а потом хлопотливо подбежала к двери и задвинула засов.

Теперь все было готово.

— Я тебя, — иностранец вдруг заговорил по-русски, ткнул в Риту пальцем в дверях, когда уходил, — жду у церкви. Да?

— Да-да. — сказала Рита поспешно, чтобы Яя не слышала — та отслаивала деньги, вмятые в простыни.

Он зачесал ладонью редкие волосы, перебросив их на затылок, крякнул и пошел, громко стуча ботинками по деревянному полу.

Гоняясь за выгодой, они всегда соблюдали верность друг другу.

Рита расшторила окно и молча смотрела, как уходит самоуверенный мужчина с мясистой спиной, пока Яя хрустела деньгами и делила их пополам, сидя в одних чулках в полумраке ниши «первого этажа».

В комнатке за такой короткий отрезок времени сразу воцарился беспорядок, бордельный и грязный. Хотелось поскорее убраться отсюда.

Яя протянула свернутые бумажки, как выдают бухгалтеры зарплату в окошке.

— Жа-а-дный, фу! — коротко определила она его, и больше о нем не вспоминали.

Одеваясь, Яя подошла к зеркалу, посмотрелась.

— Ма-а-а-ленькая у меня грудь! — грустно протянула она, вздыхая. Вернулась, села рядом с Ритой, провела рукой по ее груди, улыбнулась. — Нра-а-а-вится мне! — пояснила она.

Глава 5. Жалобы

С чистыми волосами, с приготовленным супом, накрашенная, Рита всегда сидела и ждала его перед окном. Пропускала взглядом тараканчиков на подоконнике и всяких не-Алексеев, бегающих по двору. Всегда перед ней стояла чашка крепкого чаю.

Она опускает указательный палец в чай и смазывает виски, щеки... и слышит, как звонит телефон:

— Алеша!!! — говорит она.

— Это говорят от Яи, — зарассказывал по телефону чужой голос. (*Пауза.*

Шептание.) — Она передает вам, что у нее все плохо!..

Тут, видно, Яя вырвала трубку и прокричала отчаянно, оглушая Риту:

— Горе!!! О, горе у меня!!!

— Что случилось? — тоже кричит Рита.

Опять меняется трубка на чужой, старающийся быть нейтральным голос, и объясняет:

— Она говорит: «Меня уволили с работы!»

— Да вы что? Почему?

— Она говорит, девушка, на место которой ее взяли работать, ушла в декретный отпуск. И вот недавно, три дня назад, у нее украли ребенка, так что она опять досрочно возвращается на работу, а вашу подругу увольняют.

Пауза. Голос кхекает:

— Что передать? Говорите! — как телеграфист, повторяет он.

— Ну и что она теперь говорит? — отзывается Рита. — Пускай едет ко мне.

— Сейчас. — Голос опять обсуждает что-то с Яей.— Она спрашивает вас, когда вы пойдете на работу.

— Какую работу?

— Она говорит, — продолжает «переводчик», — «она знает, какую работу, вечером сегодня!» Она вырывает трубку...

— Я еду к тебе! — это уже Яин голос.

— Чай? — спросила Рита, уже зная и умея изъясняться по-глухонемому жестами. — Красивый взмах руки, как будто два сомкнутых пальца отлетают от губ.

— Да, да, — трясла Яя кудрявой головой, по общежитской привычке снимая на пороге обувь.

— Ужас, — стала она рассказывать прямо из коридора. — Я ехала в метро и видела, как глухие разговаривали между собой про меня и сказали, что я проститутка!!!

— Откуда они узнали?

— Просто обсуждали меня, не поняли, что я тоже глухонемая и все понимаю. Ужас! Вот я обратно ни с чем. Как я буду жить?

Сели за стол.

Рита сказала:

— Я думаю, где Алеша, как давно его нет...

Она посмотрела на его пиджак на спинке стула. Яя ревниво скривила лицо.

— Зачем он тебе? — тут же придумала причину. — Пьет где-нибудь.

— Ты несправедлива к нему. Одна история. Им с другом уже вырыли могилу на Ваганьковском кладбище, там Алешина молодая мама похоронена, такое совпадение!.. Они стоят на краю могилы, а один из убийц стал рыться у Алеши в бумажнике и нашел мою фотографию. «Кто это?» — спросил он. И Алеша сказал. «Не знаю, просто какая-то девушка». А если бы он сказал: «Это та, которую я люблю больше жизни», они бы не оставили меня, поэтому-то он такой. Говорит, уезжай от меня, но все равно любит меня.

— Уже целую неделю ты страдаешь на моих глазах! Мне больно на тебя смотреть! — восклицает Яя, пытаясь поймать Ритин взгляд. — Он не ценит тебя. Твою любовь. Я знаю, когда любишь!!! — Она говорила простыми фразами, но они убеждали сильнее, чем сложные и умные речи слышащих людей. — Ты красивая. Я тебя люблю. У нас много будет денег. Зачем тебе Алеша?

Рита запоздало горестно соглашалась с некоторыми мыслями подруги:

— Да...

— Ох, ты наивная! Я! Я все знаю. Слушайся меня!

Яя острым пальцем с пикообразно-заточенным ногтем затыкала в кружева на груди. Она налила себе заварки в чашку. Посмотрела на Риту наигранно добрыми-добрыми глазами и даже охнула — так ей хотелось быть убедительной.

— Ох! Ты моя наивная! Сегодня пойдем к одному глухонемому сутэрнеру...

— Да... Деньги... Если будут деньги, я смогу откупить его от долгов...

— Что??? — закричала презрительно Яя. — Ты будешь их *так* зарабатывать и... отдавать Алешке?

Ужас и негодование проступили у нее на лице.

Рита ответила:

— И тогда я уйду...

Опытная Яя сказала:

— Себе! Себе деньги! Он думает о тебе? Нужна красивая одежда. Будешь красивая. Это еще больше денег. А из денег можно сделать себе счастье!

Помолчали.

Яя опять ожила.

— Наивная, наивная, — навязчиво повторяла она. — Ты не видела жизни.

— Есть одно платье — он подарил, но я не могу в нем, оно с расцветкой американского флага. Есть плащ, очень белый и пушистый...

В молчании они допили свой чай.

Яя вдруг спросила:

— А если придет Алеша ночевать, то с кем ты спать ляжешь? С ним, да?

И она стала обличительно прищуриваться, не отрывая взгляда. Рита удивилась, тягостно вздохнула.

— Я не верю, что он вернется скоро...

— Ты! — сказала Яя, тыкая отточенным ногтем в грудь. — Со мной! Ты ляжешь спать со мной. Да?

— Хорошо, так я его накажу, если он придет.

— Надо сдвинуть нашу кровать покрепче, чтобы не расползалась! — радостно проговорила Яя и поцеловала Риту в щеку ближе к губам, схватив узкой «ящерицыной» рукой за плечо. — Люблю тебя!

Глава 6. Выселение из общежития

Поехали на троллейбусе. Яя всегда экономила деньги. Здесь было так тесно, что девушек сначала сжала, а потом разъединила толпа. Рита определяла, где Яя, только по ее периодически громкому восклицанию-взвыванию на весь троллейбус. «Помоги мне Бог только вырваться с этой земли!!!»

Видимо, Яю еще раз крепко сжали и она опять не выдержала и прямо из самой души у нее самовыкрикнулась просьба-вопль. Весь троллейбус глянул на встрепанную Яю, проталкивающуюся к дверям. Но просила она не смерти, как подумал весь народ, а просьба ее была политическая — Яя уже давно мечтала покинуть родину и жить в другой стране, где «не так сохнут мои руки, и кожа разглаживается, как у молодой, и глухонемые считаются норррр-мальными!!!».

— Всех перехороню, — сказала она Рите, сойдя на остановке, — чтобы уехать с чистой совестью с этой земли!

Они долго стучались в двери общежития, потом посильнее толкнули, они сами открылись. Прошли по узкому коридору с блестящими от коричневой масляной краски полами. Рита хотела обсудить с Яей, какой это противный цвет, но каждый раз путалась и думала, что Яя — не глухонемая, а дальтоник, а когда вспоминала, что наоборот, то уже происходили другие события. На душе было тяжело.

Кто-то выглянул из своей комнаты, как зверек. Яя приветливо кивнула, но голова, только полюбопытствовав, быстро исчезла. Лицо у Яи посерело. Рита тут же не преминула понимающе-сочувственно поддержать ее:

— Как ты могла здесь жить, бедная?

В комнате на этот раз находилась глухонемая Яина соседка. Зная об увольнении Яи и ее выселении, она уже распорядилась — Яины платья, чашки, туфли она свалила в распахнутый чемодан на полу.

Увидев пришедших, соседка Марина тут же замахала руками, деловито показывая, что очень торопится и ей надо все закрыть на ключ. Оглядывая Риту, тут же распознав в ней слышащую, она добавила ненатуральным, фальшивым голосом:

— Быстрее! Быстрее собирайте свои вещи!

Слова у нее получались более разборчивые, но голос был лишен той прелести и обаяния, которыми обладала Яя. Она тут же отвернулась и стала подкрашивать губы, смотрясь в настенное зеркало, а заодно подглядывая за девушками в него.

Рита села на нижнюю полку кровати.

Немая хозяйка тут же закричала, обращаясь не к сидящей Рите, а к Яе:

— Скажи ей, пусть сядет на стул!!!

Рита пересела на стул, оскорбленная, ведь она подогнула край белья.

Яя, по локоть запустив руку в чемодан, порылась в своих запыленных вещах и тут же обнаружила пропажу.

— У меня украли туфли! Боже мой!!! — тут же она пожаловалась Рите.

Рита поднялась со стула, чтобы начать защищать подругу.

Немая соседка тут же оторвалась от зеркала, словно ожидая скандала, закричала так громко, как и некоторые слышащие не смогут закричать:

— Что вы на меня смотрите?!! У нее всегда все пропадает!!! Ты думаешь, я воровка?

— А куда пропало? — стараясь медленно проговаривать, встряла Рита, неприязненно глядя на соседку, заступаясь за Яю уже со слезами на глазах.

— Ага, ну, ладно, — нейтрально сообщила немая Марина и выскочила из «купе».

Через мгновение появилась с молодым рыжим мужчиной с уже совсем назревшим розовым ячменем на глазу. Он, как бычок, наклонил набок голову со спутанными тонкими волосами — сразу же обнаружилась посередине головы нежного цвета лысина. Однако лицо его постепенно стало искажаться злобой, такой предельной, патологической, вихревой, какая бывает у злодеев в фильмах или у выстрадавших ее маньяков. Его прозрачное лицо с лирическими веснушками покраснело, и засунутые в карманы руки он сжал в кулаки.

Соседка почувствовала себя уверенней, опять удивляя Риту, что неслышащая умеет производить такой сильный гортанный звук.

— Как ты смеешь? — кричала она протяжно и размахивала перед лицом Риты руками с шевелящимися пальцами и даже пыталась в таком маленьком помещении наступать на нее с угрожающим лицом.

Но в такой тесноте отступать было некуда, и Рита удивленно и брезгливо рассматривала ее. Та продолжала:

— Кто ты такая? Пришла, развалилась на моей кровати!

Мужчина нахмурился. Тут Яя загородила собой Риту и перешла на свой язык. Сразу стало тихо, только остался некий физический звук: когда они «разговаривали», то во рту у них щелкало, чмокало, выскакивали звуки из непроизнесенных слов...

Нагруженные вещами, они вышли на воздух.

Яя сказала:

— Любовник мог тебя ударить!

Они молча, с испорченным настроением завернули за сарай рядом с общежитием.

— В этом дворике на меня напал один, но его нашли, и судили, и дали несколько лет! Мужик!.. — снова сказала Яя, потом вдруг: — Правда, она красивая?

— Кто?

— Марина, соседка, она красивая?

— Да ты что!!! — Рита так возмутилась, уже переняв обычное Яино гримасничание, выражая преувеличенно свои эмоции.

— Нет! — упрямо сказала Яя. — Я совсем глухая. А она — только на пятьдесят процентов! Ты слышала, как она хорошо разговаривает, и ты ее понимаешь! Она умеет жить! Я не умею. Я не умею так кричать. У нее есть муж и есть любовник. И все ее любят, защищают. Муж приезжает, так ее любит, защищает, я ее ни разу не выдала никогда! А я всегда одна, одна, одна... — Яя никак не могла успокоиться таким проводам оттуда, где столько лет прожила. — О! Марина, она такая хитрая. Она никогда не раздевалась передо мной голая за пять лет! Я думаю, у нее фальшивая грудь. — Яя задумалась, вспоминая, — Все ее боятся. Если она улыбается, то все через силу ей тоже улыбаются. Хотя все ее ненавидят. Она сильная.

— Ну и что хорошего? — не понимала Рита. — Она такая злющая, у нее такой урод любовник с ячменем. Она сидит в этом номере с нарами. Интриги, борьба. Слава Богу, что ты ушла оттуда!

— А куда я ушла? Куда мне идти? Что будет со мной?

Яя даже приостановилась, чтобы поплакать. Отчаяние так захлестнуло ее, что у нее даже не было сил нести дальше сундучок с одеждой и посудой. Она поставила его на землю. Остановились они как раз рядом с церковью. На ступеньках сидела безумная, из городских сумасшедших, попрошайка-нищенка.

— Вот, погляди на нее, — вдруг сказала Рита, сбив Яин настрой, — я такая же, как она! Мне хочется остаться рядом с ней, я так похожа на нее, мне нравится, как она живет, не как я... — изводя и растравляя себя, говорила Рита, но осеклась.

Когда поднялись снова в путь, Рита продолжила:

— Начнем новую жизнь. Будем жить вместе. Будут всегда цветы на столе. Будем помогать друг другу. Ты хочешь?

Яе стало лучше — она повеселела.

— Да, я тоже хочу. Идти в церковь в платочке. Молиться.

Она изобразила, с каким напыщенным лицом будет ходить в церковь и молиться.

— Во всем черном, — вставила романтичная Рита.

— Да, в узком черном платье, скромные и красивые, — мечтала Яя.

Разговор их иногда мог быть неслышным, так как Рита произносила отдельные слова одними только губами и помогала себе выученными жестами или просто гримасой.

Когда они вернулись, вдруг дверь им открыл бледный, как принц, Алеша, которого сегодня никто не ждал. Он курил. Весь окутанный дымом, отстраненный и нейтрально-доброжелательный буквально ко всем, с безупречными манерами, он пропустил их со слегка тревожным выражением на лице. Невидяще уставился на сундучок Яи, но думал о своем, непроницаемом. Держался он странно, помертвело, так что даже Яя, не говоря о Рите, испугалась его чрезвычайно прямой осанки с откинутым гордым аристократическим профилем. Он так держал себя, что его и невозможно было по-влюбленному поцеловать или обнять после долгой разлуки. Рита имела право только влюбленно смотреть. Потоптавшись отчужденно, он тут же ушел в гостиную, где его ждала компания каких-то незнакомых опасных мужчин. Все стояли, окружив круглый стол с темно-зеленым сукном и низким

абажуром. Алексей затянулся к ним, закрыл руками, скрещенными за спиной, створки двойных дверей.

Не разбирая сундук, девушки прошли в другую комнату.

Алеша заглянул к ним, уже одетый в габардиновое серое пальто и опять курящий. В глазах был страх.

— Ложитесь спать? — спросил он, доброжелательно кивнув Яе. — Отлично, ты не одна. Я ухожу. Я позвоню, — холодно добавил он.

И, не дожидаясь ответа, только схватив ужасный Ритин взгляд, он поспешно удалился, загадочный, трагический, безнадежный, растерянный, уязвленный.

Внизу у подъезда, спустившись в темноту, Алешу ударили в живот у стены, но не сильно, и он устоял на ногах. Вытер губу. Тот, кто его ударил, был пьян и стар.

— Алеша, купи еще выпить, — сказал он ему.

Все сели в несколько машин.

Глава 7. За завтраком

Общие несчастья и общий грех соединили их чувством большим, чем дружба. Это был особый род человеческой привязанности, почти любовь — просто как родство, будто в них текла одна кровь. И чем дольше они общались, тем делались более похожи друг на друга и лицами (даже черты лица обострялись или утолщались у той и другой), и гримасами, и интонациями голоса, вибрирующего, как при заклинаниях, и некоторыми выражениями, которые они перенимали одна у другой, уродуя в одном случае и украшая в другом. Риту уже принимали за глухонемую, а Яю за ее сестру. И чем больше они общались и страдали вместе, тем больше утверждались в мысли, что им нельзя расставаться, так они замечательно подходили друг другу. Яя успешно боролась за Ритину душу, за обладание этой душой, но знала, как силен и любим Ритой ее противник Алеша. А без него они зорко уже следили друг за другом, не предает ли одна дружбу другой в столь предательском мире, и, ревнуя, внушали друг другу свои какие-то принципы.

За чаем Яя говорила:

— Тебе нельзя идти замуж.

— Я оскорблена и унижена. Алеша так странно любит, дает понять мне...

— Я говорррила! Я говорррила! Все мужчины такие! Я! Я люблю тебя!!! — она опять колола себя острым пальцем в грудь. — Как я рада! Я мечтаю поехать на море! Теперь мы поедем на море!

— Да? Да? — мечтательно спрашивала Рита.

— Поедем поправлять здоровье, наши нервы. Кожа загорит. — Она стала стучать себя по горлу. — Вот сколько там мужчин! Мы с тобой скучать не будем! Деньги будут! — Она сделала нахальное лицо. — Слушай меня, — и вдруг: — Ты меня любишь???

— Конечно! Ты самая красивая, — тут же с легкостью, научившись у Яи, объявила Рита, зная, что такие слова для нее самые приятные.

— Да? Да? Это правда? А ты не-о-быкновенная!!! Первую такую вижу. Смотришь все время на небо. Задумчивая. Я придумала тебе такое имя, смотри, тебе нравится? — Она показала сочиненный ею жест, как будто подводя черную линию у века. — Мар-га-ри-та! — говорила она по слогам, параллельно проводя по веку острым указательным пальцем. — Красиво? Я сама это придумала только для тебя одной!!!

Рита ушла и принесла Яе в подарок старинный черный веер.

Они радостно смотрели друг другу в глаза, не зная, как еще себя похвалить и обнадежить или признаться, и кивали, сияя взглядами и наклоняя головы, любуясь друг другом и поворачиваясь профилями и затылками. Все так совершенно было в них обеих.

— Короче, едем! — подвела итог Маргарита с «подведенным черным веком».

Глава 8. Поход к сутенеру

К сутенеру оделись со старательностью, подчеркивая фигуры, на высоких каблуках, которые звенели о мостовую. Уже наступали сумерки. Самое красивое время. Зажигались желтые фонари. Пока добирались, разговаривали.

— Я живу, как плыву в море. — Яя стала показывать, как раскинет руки и волны понесут ее. — А ты живешь трудно. Думаешь. — Она стала крутить пальцем вокруг головы, нахмурилась, как в немом фильме. — Думаешь, переживаешь! Я плыву. А ты ходишь ногами по дну!

Это была явная критика по адресу Риты, хотя они «шли к сутэрнеру» и ее несли именно эти волны.

— Где же мой Алеша? — несколько раз прожалобила Рита, то становясь под яркий фонарь, то переходя в темный угол

Они пришли к красивому дому. Покусывая палец, Яя не могла решить, какой из двух подъездов тот, — записей она никогда не вела.

— Этот! — показала она пикообразным пальцем.

Стала стучаться в окно первого этажа. Выглянула девушка. Яя помахала ей — два взмаха рукой, несколько жестов. Они побежали в подъезд.

В коридоре стали объясняться поглухонемому. Вначале девушка ласково посмотрела на Риту и довольно чистым голосом, едва искаженным фальшивой интонацией, сказала:

— Мы, глухонемые, любим поболтать!

Они опять стали переговариваться жестами, забыв о Рите. Были слышны только звуки хлопающих губ, причмокивания и иногда «гыканья».

Сели в большой гостиной. Две глухонемые опять «болтали», видно, обсуждая Риту. Улыбались. Наконец сделали паузу.

Девушка сказала:

— Принесу чай.

И сделала жест рукой у рта, как будто отпила из чашки. Рита закивала, сжимая перчатки в руках.

Яя ненатуральным голосом пропела:

— Трудно тебе? Да? Когда ничего не понимаешь? А каково мне, когда ты болтаешь со слышащими? И про меня забываешь? А я терплю, а?!! — И она прищурилась.

— Извини. Извини, — сказала Рита.

Вернулась девушка. Она была немного полная с завитыми локонами вдоль невинных щек, одетая в серое дорогое платье.

— Меня зовут Марианна, — представилась она.

Яя обернулась, дипломатически пояснила:

— Марианна — очень добрая. Марианна — любовница сутэрнера. Его нет. Он придет. Она все передаст. Она нам поможет, и он нам поможет.

Марианна улыбнулась и тоже заговорила внятным, если бы не чавкающие звуки при движении губ, голосом:

— Я бы сама тоже хотела пойти с вами к мужчинам. Мне тут скучно одной сидеть. Но... не могу! — Она виновато пожала плечами. — Вот смотрите, хочу похудеть, как вы.

Она сняла туфли, встала на железный блин, резко дернулась в одну сторону, ударив длинными закольцованнными локонами Яю, потом в сторону Риты, но та успела откачнуться от ее закрученных «плеток». Девушка запыхалась, покраснела, стала похожа на куклу.

— Мне пятнадцать лет, — сказала она, осторожно сходя с железного круга и вдевая ногу в белую туфлю.

— У нее любовник сутэрнер! О!!! — сообщила Яя.

— Так она все знает про нас?

Яя удивленно посмотрела на нее, отвернулась, возбужденно стала «переговариваться» с Мариной. Та чмокала, чмокала губами, наконец обратилась к Рите:

— Я никому не скажу. Я все понимаю.

Яя же презрительно заметила:

— Я глухая. Это мне надо бояться позора! А ты — слышащая! Чего тебе бояться! Твой мир об этом не узнает! Глухие общаются с глухими! Глухие ненавидят слышащих! — И она резко отвернулась от Риты.

Когда вышли от Марины, Яя горестно заговорила:

— Счастливая Марина. Много красивых вещей. Сутэрнер спит с ней. Много денег. Вкусная еда. — Она вздохнула. — Красивая у Марины фигура?

Рита опять удивилась: кто толще Яи, тот красивее.

— Толстая же!

— Но сутэрнер любит ее!!!

Рита поморщилась. Хорошо убеждавшие примитивные короткие фразы стали раздражать ее — она не умела так разговаривать.

— У тебя короткие мысли, Яя.

— Зато у тебя золотой язык! — агрессивно сказала Яя — она-то не умела разговаривать, как Рита.

Метров десять шли молча. Яя вдруг стала гладить Риту по волосам, бессмысленно улыбаться и чему-то смеяться, повиснув у Риты на руке. Рита тоже заулыбалась. Яя, озираясь на пустынную улицу, вдруг «бумажно», ненатурально засмеялась. Потом спросила деловито:

— Хорошо у меня получается? Вот послушай, хорошо?

Яя репетировала непринужденный женский смех, но у нее не получалось. Рита честно сказала ей:

— Нет, лучше тебе вообще не смеяться со звуком. Лучше по-доброму так улыбайся, а то так очень страшно.

И она улыбнулась, показав «примерную» улыбку для Яи. Яя серьезно закивала.

— Это буду не я, это будет вторая Рита, — она передразнила жалкую улыбку. — Но я тебе верю! Если ты считаешь, что так лучше, я буду улыбаться именно так!

Этот короткий разговор примирил подруг и сблизил. Они прижались друг к другу и уже шли молча, с одинаковыми улыбками на губах и одинаково сияющими глазами.

РЕНАТА ЛИТВИНОВА

О мужчине

Ночь. Под большим развесистым деревом стоят две девушки. Одна — блондинка, другая — брюнетка. Они возбужденно разговаривают, пока их не отвлекает шум ветра в ветках кроны. Обе они поднимают головы, и одна говорит:

— Слушай, наверное, это его душа отлетела. Как зашумело красиво!..

— Жалко его, — сказала другая. — Все-таки это был конец самого великого *мужчины* на свете. По крайней мере, так говорили все его женщины. Они были самыми красивыми женщинами в городе, пока и он, и они не состарились.

— ...И какой неожиданный финал! — вставила вторая, блондинка.

— Ну, прощай же! — сказала ей брюнетка после паузы.

— Да, пора!

И их ангельские лица затуманились.

А начиналась история с того дня, когда в квартиру «самого великого мужчины» внесли долгожданную, им же заказанную картину с обнаженной женщиной. Он давно расчистил и отвел ей место на стене. Теперь он мог сидеть за столом, смотреть в окно, что он больше всего любил, и плавно переводить взгляд на обнаженную. Звали его Андрей Андреевич. Деньги он скопил, огромная квартира, про его мужские победы ходили когда-то легенды, но теперь он жил один и страстно мечтал встретить «женщину своей жизни», как он сам определял.

Единственной его близкой родственницей была дочь, которая на свою беду жила в том же доме, что и он. Ее мать, всегда любившая его, на которой когда-то давно-давно — он не мог даже вспомнить, как давно, — Андрей Андреевич был женат, в этот год как-то незаметно для него умерла. Осталась дочь Маша.

В этот день, когда ему повесили картину, он позвонил ей.

— Что делаешь? — спросила Маша.

— Сижу, пью чай, смотрю в окно, смотрю на нее, — сказал он загадочно.

— На кого? — переспросила дочь.

— На нее. Мне ее сегодня принесли. Она готова. Висит на стене. Вот сейчас смотрит на меня. С ней даже можно разговаривать. Она очень красивая. Не хочешь ли прийти посмотреть?

— Это твоя картина, что ли?

— Да.

Маша пришла к нему смотреть картину. Постояли. Маша закурила. Отец хлопнул ее по попе. Маша поспешила сесть на стул. Отец подошел к окну, вдруг оживился.

— Смотри, вот она опять идет!

— Кто идет? — не вставая, вежливо и холодно отозвалась Маша.

— Девушка! Девушка, выгуливающая собачку. Она здесь где-то недалеко живет. Скажи, Маша, ты не знакома с ней?

Маша подошла к окну, посмотрела.

— Нет, я ее не знаю.

— Жаль. Я давно уже приметил ее. Она как будто специально ходит медленно мимо моих окон. Нравится она тебе?

— Да она лицо отвернула, не могу понять. Но она слишком молодая...

— Да мне и нужна молодая! Хорошо бы сирота, с хорошим лицом, чтобы талия была, грудь, мыла бы полы. И вообще была бы нормальной женщиной, — с особым значением произнес он последнюю фразу.

Надо заметить, что Андрею Андреевичу было лет шестьдесят, хоть и выглядел он поджаро. Он добавил, когда девушка скрылась за углом дома:

— Вообще, я еще не встретил женщину своей мечты. Но верю, что встречу. Встречу и пойду с ней.

— Ты так хочешь?

— А чего не бывает в жизни? — Отец прищурился на Машу. — Вот, хочешь жить со мной?

— Ты уже спрашивал, — отходя от него, сказала Маша.

— Ты не ответила мне.

— Папа, но я же твоя дочь.

— Ну и что? Я же не воспитывал тебя. Я узнал тебя, когда ты была взрослая. И, потом, Гёте жил со своей дочерью.

— Нет, — сказала дочь и ушла к себе.

Отец остался один. Позже он позвонил ей.

— Что делаешь? — спросила она.

— Смотрю на картину, разговариваю с ней.

— И что?

— А она мне отвечает, — сказал отец. — Оказывается, с ней можно разговаривать.

Потом пошел дождь. Он сел у окна. Стал разглядывать проходящих мимо женщин. Он был страшно одинок. От тоски он пошел налил себе рюмку водки и выпил залпом. Вдруг он увидел ту самую девушку с пуделем. Прячась от ветра с дождем, она зашла в арку противоположного дома и стояла в ней, пережидая. Возбужденный Андрей Андреевич позвонил дочери.

— Беги скорее в арку напротив, — сказал он ей. — Там стоит она! Иди познакомься с ней, а я подожду тебя дома.

— Кто стоит? — стала оттягивать время Маша, подходя с телефоном к окну.

— Та девушка с собачкой! Может быть, это моя женщина, иди познакомься с ней и приведи ее ко мне.

— Прямо с собачкой?

— Как угодно!

— Но я не умею знакомиться с женщинами в подворотнях. Это что-то чисто мужское. Мне кажется, она даже испугается и заподозрит меня.

— А со мной она точно не пойдет, — критично отозвался о себе отец. — А так ты приведешь ее ко мне, она и привыкнет.

Глаза его горели.

Оба они стояли у окна, каждый из своей квартиры смотрел на девушку в подворотне, на ее пуделя, и они спорили, кто пойдет с ней знакомиться, до тех пор пока она не ушла.

— Я просто в бешенстве, — сказал отец. — Я совершенно один остаюсь в эту выходную ночь. И в этом виновата ты! Если ты меня сегодня с кем-нибудь не познакомишь, я обижусь на тебя до самой своей смерти, перепишу свое завещание в пользу библиотеки. Всё, я жду тебя еще ровно час. Выбирай!

— А если я никого сегодня не найду? — робко и со страхом спросила Маша.

— Тогда приходи одна.

Он положил трубку. У Маши забилось сердце, все ее покойные мирные планы жизни были поломаны.

Отец выпил еще рюмку. Настроение его ухудшалось с каждой секундой. Одинокий, никому не нужный, он сидел в своей огромной квартире и смотрел на немую картину с обнаженной. Он стал опять звонить Маше.

Как только она услышала звонки, тут же выдернула телефонный шнур из розетки, чтобы не слышать эти пронзительные позывные. Подумав, выключила во всей квартире свет. Села в углу.

Ждать пришлось недолго. Отец пришел к ней сам. Сначала он просто позвонил в дверь. Потом закричал:

— Я знаю, что ты дома. Открой!

Маша стояла у самой двери, прислушиваясь. Отец стал колотиться к ней. А устав, крикнул:

— Если ты не откроешь, я поломаю тебе дверь. Как ты потом будешь без дверей?

Маша молчала. Потом она услышала странный звук — будто кто-то лил на ее дверь воду. Она замерла, догадываясь, на что это похоже: отец описал ее дверь. Закончив, он крикнул:

— Я пошел за топором. Приду через час, если ты сама не позвонишь.

Когда он ушел, она открыла дверь, увидела лужу и поспешила назад в квартиру к телефону.

— Я приду через час с подругой, — сказала она ледяным тоном.

— О'кей, — сказал он строго.

Через час Маша пришла с подругой, высокой блондинкой Алисой. По его взгляду она поняла, как он восхищен. Он умел ценить, чувствовать женскую красоту и разбирался в ней как мало кто другой.

— А я вам приготовил подарок, — сказал он.

Ввел девушек в комнату. Во всех вазах стояли красные розы. Они стояли на полу, на всех поверхностях, начиная со стола и кончая подоконником. Это было очень красиво, но было и что-то зловещее, похоронное. На всех окнах были установлены железные решетки.

— Уже вечер, — сказал он и закрыл все ставни на специальные железные замки.

Маша спросила:

— Зачем тебе эти решетки?

— Чтобы никто не влез и не выпал.

Девушки сели за красиво сервиро-

ванный стол с белой скатертью. Выпили шампанского из высоких бокалов. Вдруг Андрей Андреевич спросил:

— А ты предупредила, что останешься на ночь? И никаких мам!

— Что такое «никаких мам»? — спросила Алиса.

— Это значит «мне надо к маме, меня ждет мама!», а на самом деле стоит и ждет какой-нибудь мужик. И не надо меня обманывать, — сурово сказал Андрей Андреевич, задавая зловещий и одновременно интригующий тон встрече.

— Ага, — сказала Алиса.

— И звонить я тоже никому не дам. Всё. Телефон отключен. Аппарат я спрятал, — добавил он уже весело — то, к чему он так стремился, было достигнуто. — Две красавицы сидят передо мной.

— Я лично не считаю себя красавицей, — кокетливо, но уже не таким уверенным тоном, сказала Алиса.

Она явно притихла и призывно смотрела в сторону Маши.

— Андрей Андреевич, мой папа, мне уже однажды сломал двери топором, а меня тогда действительно не было дома, — сказала Маша.

— Ну, извини, извини, — сказал он. — Ты тогда уезжала к какому-то мужику. Но заметь, я, а не он, поставил тебе новые двери.

— Так ты же их и поломал, — тихо отозвалась Маша.

— Так ведь он с тобой тогда спал, я не я, — сказал он убедительно.

— Ладно, давайте выпьем, — сказала Алиса.

— Вот хорошая девушка какая, — похвалил ее Андрей Андреевич.

Они выпили.

— Зря вы так сильно накрасили губы. Без краски гораздо красивее, — начал Андрей Андреевич, сильно прищуриваясь на Алису, держа у правого глаза сигарету.

Он неожиданно протянул левую руку с белоснежной салфеткой и вытер девушке губы. Она была растеряна.

— Хотите пофотографироваться? — спросил он.

— Все девушки хотят пофотографироваться, — сказала Маша.

Он вышел за фотоаппаратом.

— Боже! Какой ужас! — только и сказала Алиса, когда он вернулся с полароидом.

— Что ты сказала, моя красавица? — ласково пропел он и щелкнул фотовспышкой.

Девушки вздрогнули от неожиданности. Лица на фото вышли неважно, главное — перепуганные. Он попытался порвать фотографию, но она не рвалась. Он отшвырнул ее. Тогда девушки подобрали и посмотрели, что вышло.

— Какие страшные, — сказала Алиса.

— Какие есть, — сказал Андрей Андреевич, о чем-то задумавшись. — Небось хотите посмотреть, что там по этому телевизору показывают?

— Нет, нет, — быстро ответила Маша.

— И ваших блядских газет я тоже не читаю, — добавил он агрессивно.

Девушки молчали.

— Может быть, выпьем, — опять предложила Алиса.

Маша молчала и как-то героически курила.

Выпили.

— Как это ты при папе не стесняешься курить? — начала уже полутрезвая Алиса. — И вы ей не запрещаете?

Вопрос повис в воздухе.

— Вот что, — сказал папа, — будем фотографироваться, но не в таком виде. Ваш вид меня не устраивает.

— Я голая фотографироваться не буду, — поспешно ответила Маша.

— Как с вами скучно. И так на вас пленку тратить жалко.

— А что вы такой жадный? — спросила его Алиса. — Надо скрывать эту черту характера, если она присутствует.

— Нет, я не жадный, но когда жадничают по отношению ко мне, мне тоже неинтересно.

— Ну ни фига себе! — сказала Алиса в восхищении от Андрея Андреевича. — Ну у вас и ответики! Надо придумать для вас побольше вопросов.

— Валяй, — согласился он, добрея.

В таком духе они проговорили до полуночи.

Они обсудили много тем: что такое для каждого значит любовь, красота, даже затронули смысл жизни, вопросы литературы, музыки и живописи. Андрей Андреевич поставил на полную громкость несколько дисков своих любимых композиторов, но среди классики девушкам пришлось три раза подряд прослушать песню 70-х годов «Красная стрела» в исполнении Софии Ротару. Это было тяжелое испытание, но Андрею Андреевичу нравилась одна фраза из припева. После третьего раза мимикой и

жестами — до того орала музыка, что нельзя было услышать друг друга, — Алиса попросила остановить. Маша перечить боялась — у нее уже был кое-какой опыт, которого не имела ее подруга. Когда Андрей Андреевич понял, что Алисе не нравится, он с размаху разбил пластинку об пол вдребезги.

— Что-то в этом есть... — задумчиво проговорила тогда Алиса.

Потом он провел, как сам выразился, тест, нравится ли девушкам его обнаженная на картине. В завершение повел их в дальнюю, почти тайную комнату, где у него стояла *она*! Кровать для женщины его жизни, которую он скоро встретит и на которой будет ее ласкать!

Девушки были потрясены. Под балдахином лежала большая перина, размером с целый плацдарм. Но поражало другое — вся она была обтянута черным-пречерным бархатом.

— Почему она такая черная, это ваша кровать? — спросила Алиса.

Андрей Андреевич выключил свет, зажег три свечи в старом подсвечнике и занес его над постелью.

— И представляете, — сказал он торжественно пропитым голосом, — если сюда положить красавицу со сверкающей белоснежной кожей?!!

Все помолчали, а ушли с почтением.

Как раз стрелки часов приближались к часу ночи, когда девушки вышли вдвоем в туалет, а вернувшись, объявили, что им пора уходить.

Андрей Андреевич сразу помрачнел, как туча. Стал страшен. Лицо его сморщилось и резко постарело, выдавая возраст.

— Значит, так, — сказал он. — Вы не выйдете отсюда до тех пор, пока я не кончу.

— Как это «не кончу»? — в своем стиле застрашивала Алиса.

— А так! — враждебно огрызнулся Андрей Андреевич и замолчал.

— А! Вы имеете в виду секс, — сказала Алиса.

Обе рассматривали его лицо. Он опять курил.

— Но если мне совсем не хочется, — сказала Алиса. — Я совсем не расположена...

Он встал, взял с полки кассету.

— Порнографию будешь смотреть? — спросил он.

— Для чего?

— Для подготовки. Я тебя понимаю.

Он вставил кассету. Появилось изображение.

— Но я, например, голодна! — сказала Алиса, отвернувшись от экрана.

Он остервенело выключил телевизор. Открыл холодильник, достал трехлитровую банку с икрой.

— Сейчас я вас попитаю, — сказал он, сверкая глазами.

Стали с обреченностью есть икру. Он пристально наблюдал, когда девушки наедятся.

— А вы? — интеллигентно спросила Алиса.

— А я не хочу есть, — ответил он.

— Вы очень целеустремленный, — заговорила Алиса. — Давно у вас не было женщины? — как доктор, поинтересовалась она, прожевывая бутерброд.

— Давно. О...ительно давно! — ответил Андрей Андреевич, прямо как ребенок.

Маша упорно молчала.

— А вот как же вы будете с Машей, например, спать? Она же ваша дочка! — не унималась Алиса.

Она намазала себе новый бутерброд.

— А мне наплевать. Вы сами разберитесь, с кем мне спать. Если тебе жалко Машу, пойдешь одна.

— Ага, — сказала Алиса. — Ну вы и крутой!

— Да, я крутой. Не люблю этих ваших словечек.

— Ну вы крутой...

— Ну что, поели?

— А если мы откажемся? — переглядываясь с Машей, спросила Алиса.

— Тогда вы отсюда не выйдете.

— А как это?

— А так.

— Вы очень немногословны.

— Да, я такой.

Алиса отложила бутерброд.

— Ешь, ешь. Я, например, никуда не тороплюсь, — сказал Андрей Андреевич.

Вдруг девушки вскочили и рванули в коридор. Он не погнался за ними, сидел себе спокойненько. Те подергали двери, замки все были заперты. Тогда они скрылись в одной из комнат и закрылись на щеколду.

— И что это такое? И это он самый потрясающий мужчина в мире? — спросила Алиса.

— Он тебе не нравится? Совсем-совсем? Все женщины влюблялись в него. Он же не любил никого. Теперь он остался совсем один.

— А если он никогда не кончит? — напевала Алиса.

Маша пожала плечами:

— Он на самом деле нас не выпустит.

Андрей Андреевич стоял в это время босиком у самых дверей и подслушивал. Наконец ему надоело, он громко забасил:

— Дверь тонкая. Я могу ее быстро высадить. Давайте решайте.

Дверь открыла Алиса.

— Тогда идите помойтесь, — сказала она.

— А я чистый, — парировал он.

— Откуда я знаю... Идите помойтесь.

— Ну ладно... Могу и помыться. Тогда идем, я покажу тебе, где и как лечь.

Теперь уже вдвоем они подошли к парадной бархатной кровати. Свечи сгорели ровно наполовину.

— Раздевайся, — сказал он.

Они прилегла, не раздеваясь. Он наклонился над ней.

— А вдруг вы никогда не кончите? — спросила она его, проведя пальцем по щеке.

— Ну, ты должна постараться, — ответил он кротко.

— А как это «постараться», как это?

В это время Маша шарила у него по карманам, по всем курткам в коридоре, открывала все ящики и шкафчики — она искала ключи.

— Ты не будешь никуда выходить, а ноги твои будут приучены лежать у меня на плечах, — говорил он Алисе.

— Но ведь это же больно, все время держать ноги задранными, — возмутилась она.

— Да, я не подумал. Надо разработать эти мышцы, чтобы они у тебя не тянулись.

— Так что же, они у меня будут болтаться, когда я буду ходить в естественном положении?

— Ты не будешь ходить. Ты будешь все время лежать на этой кровати и держать ноги у меня на плечах — вот это будет самое твое естественное положение... — пояснил Андрей Андреевич Алисе ее перспективы.

— Ладно, — сказала она ему в конце концов, — идите мойтесь, я чувствую от вас запах...

Когда он ушел в ванную, подруги встретились в коридоре.

— Ну что? Нашла ключи?

— Наверное, с собой носит. Он не дурак. Ну что было? Не бил?

— А что, он будет бить? — спросила Алиса.

— Однажды мы его оттаскивали от одной... из его жен... Он сидел на ней верхом, весь одетый, она была вся раздета, — с тоской вспоминала Маша.

— Он положил меня на эту черную кровать и рассказал, как все будет. Вообще, интересно. И еще, мне кажется, он не кончит. Интуиция...

Они подошли к ванной, приоткрыли дверь.

— И еще... Я должна тебя предупредить... Однажды он гнался за одной женщиной с ножом... Порезал, исколол всю дверь!

— Это была ты? — прищурилась Алиса.

— Как я его ненавижу, — сказала Маша.

Они опять приоткрыли дверь, подглядывая.

Еще о чем-то шептались, наблюдая за тем, как он залег в ванную и оттуда торчала лишь его голова, а когда он почти целиком погрузился, они ворвались туда вдвоем и, схватив за голову, окунули и держали под водой. Не отпускали долго. При этом Маша приговаривала:

— Отовсюду он всегда выходил сухим из воды, ничего его не брало, всегда выживал...

Потом вынули из брюк ключи. Открыли дверь, подхватив пальто, выскочили на улицу.

...И остановились во дворе под деревом с огромной кроной. Звезды сверкали в небе, близился рассвет, мимо проходили праздные компании или одинокие прохожие.

— Он так ждал женщину своей жизни, — сказала Маша. — Так получается, что ею стала ты.

— Прощай же...

— Да, пора...

Поцеловались на прощание, даже пожали друг другу руки с легкими слезинками на глазах.

Они сделали только полшага друг от друга, как из подъезда прямо на них выбежал невредимый Андрей Андреевич в черном развевающемся кимоно, надетом на голое тело. Обе застыли, глядя, как он неотвратимо приближается к ним, на его атласное одеяние с красными пузатыми драконами на груди.

Когда он приблизился к ним, Алиса спросила:

— Зачем вы надели этот черный халат? Вы очень сегодня напились...

— Хочу быть, как дьявол! — ответил он и достал длинный нож.

Девушки завизжали и бросились в разные стороны, но Андрей Андреевич знал, за кем ему гнаться — он выбрал Алису. Подняв в зажатой руке нож, он бежал за ней по узкой улочке, потом вырулил на улицу побольше, но тоже глухую, то нагоняя, то отставая... Алиса бежала от него то молча, то с чудовищными подвываниями.

Наконец он выбился из сил и затерялся в темноте.

Через два часа Маша, дрожащая и кроткая, сидела у него на кухне. Андрей Андреевич держал в руке телефонную трубку. Лицо его было и трепетное, и сурово-протрезвленное. Он сказал:

— Так рождается любовь. Диктуй.

— 221555...

Он набрал номер телефона.

— Алиска? Это я, — сказал он.

— Я вас узнала, — проговорила Алиса на том конце.

— Я слушаю тебя, — сказал он.

— Я вас тоже слушаю, — сказала она.

— Нет, это я тебя слушаю.

— Так это же вы мне звоните, а не я вам. Значит, я вас слушаю.

Помолчали.

— Эй! — позвала она в трубку. — Вы не обижаетесь? — спросила она. — Я почему спрашиваю, потому что я все-таки немного обижаюсь на вас...

— А я люблю тебя, пожалуй, что так, — ответил он, кхекнул.

— Да???

— Алиса! Я скучаю. Я начинаю ждать тебя прямо с этой секунды.

Она молчала.

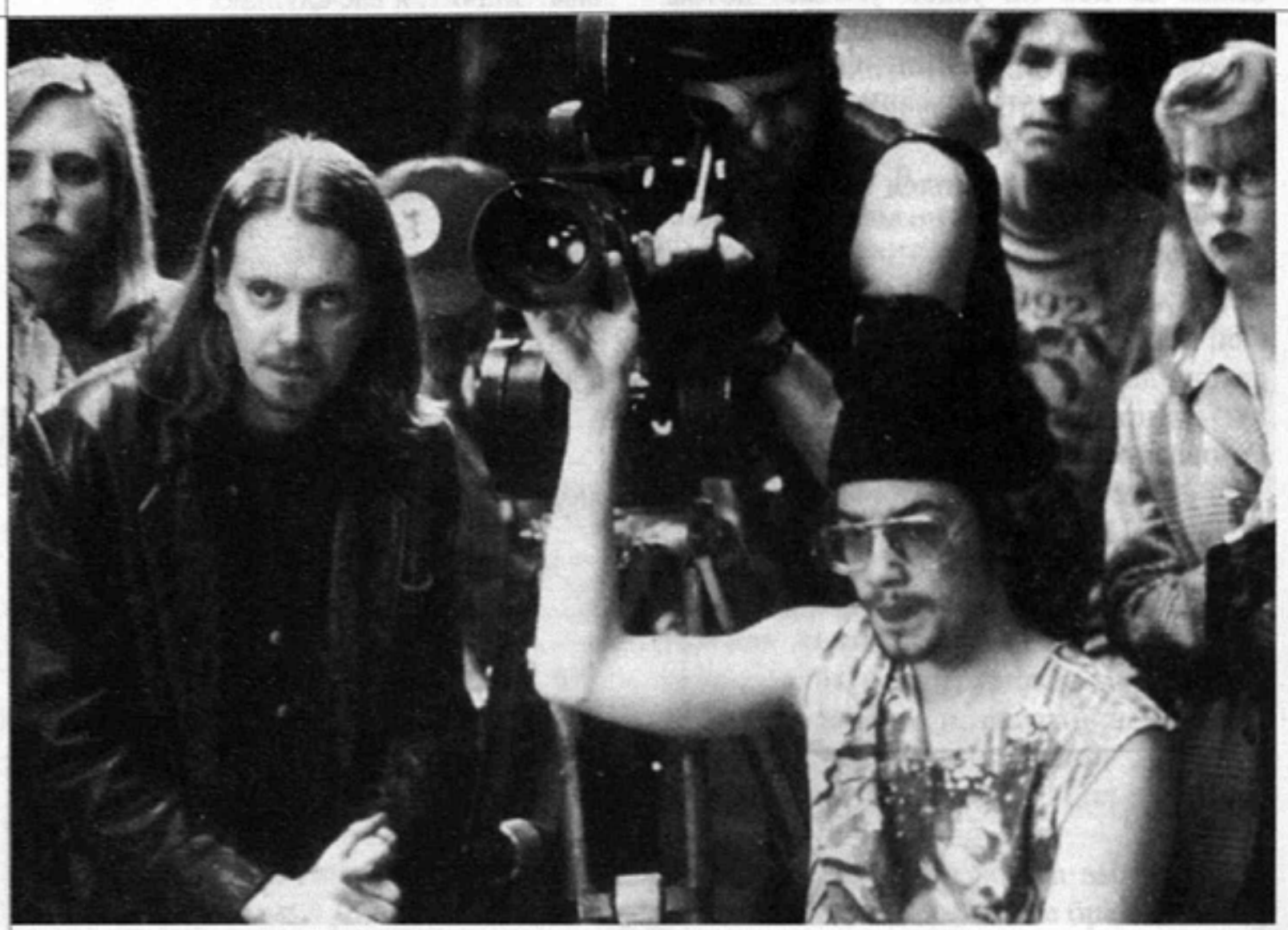
Тогда Андрей Андреевич прокашлялся и сказал:

— Черная постель ждет тебя!

Barcode Kasp

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru



«Жизнь в забвении», режиссер Том Ди Чилло

НИЧЕГО СОБЕННОГО

ИРИНА КУЛИК

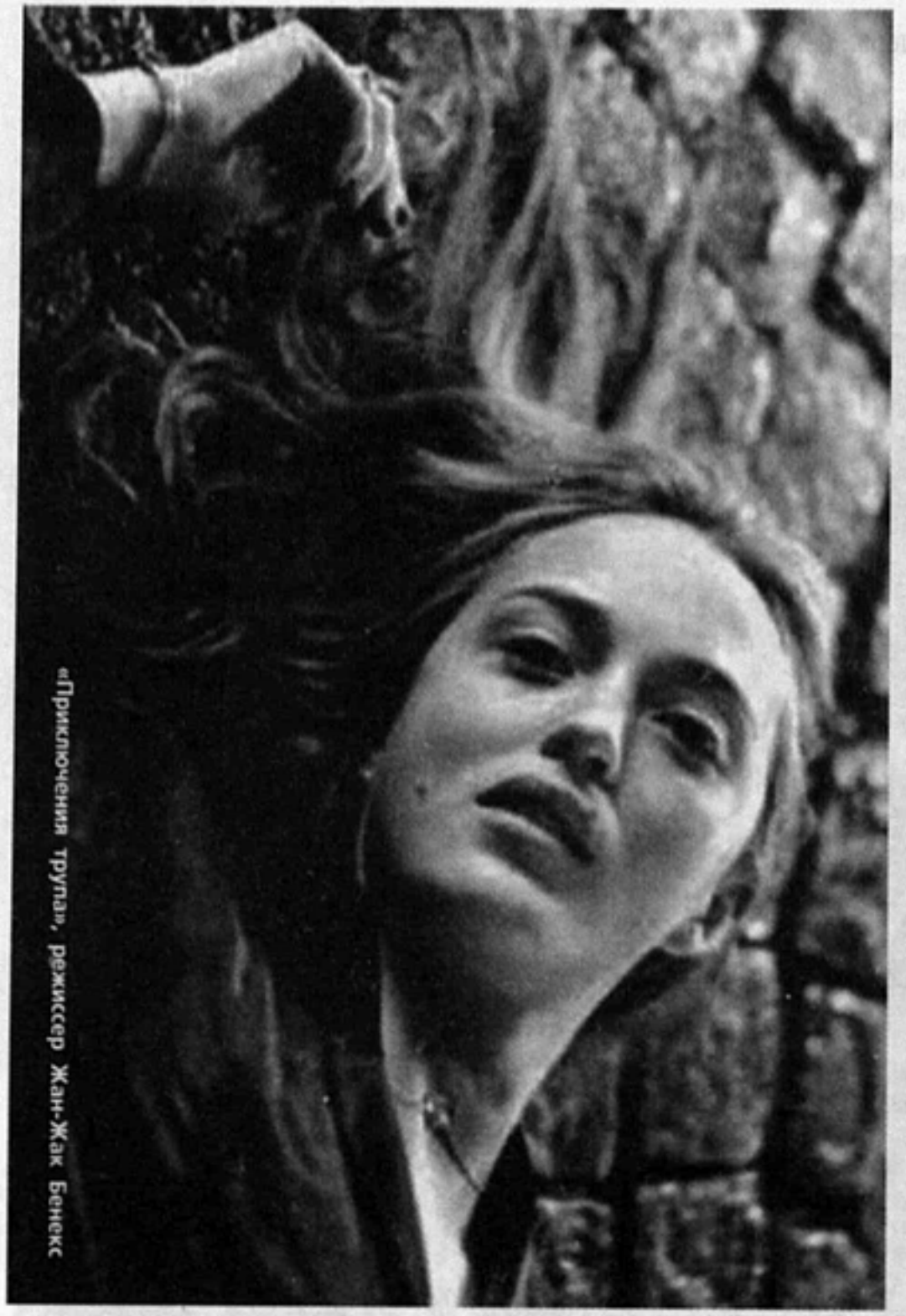
Фабрика грез

«Жизнь в забвении», режиссер Том Ди Чилло

В 1995 году, на волне интереса к независимому кино, стремительно становящемуся мейнстримом с легкой руки Тарантино и компании, режиссер Том Ди Чилло снимает занятную истово маргинальную картину «Жизнь в забвении» — тривиальную и в то же время безотказно обаятельную вариацию «фильма о съемках фильма». Режиссера — разумеется, независимого, длинноволосого, неудачливого, мечтательного и невротического — там играл Стив Бушеми. А знаковой хохмой была брошенная безвестному творцу реплика актера-звезды, втянутого в съемки малобюджетного артхаусного фильма: «Я согласился сниматься у вас только потому, что мне сказали, что вы дружите с Тарантино!»

Впрочем, картина, которую снимал герой Бушеми, да и сама «Жизнь в забвении» совсем не походила на кровавые и пронзительные тарантиновские стёбушки. Основной сюжетный ход — игра сна и яви. Все его герои — режиссер, актриса и так далее — накануне съемки ключевой сцены проживают завтрашние события в сновидениях, чтобы затем убедиться, какой непредсказуемой и еще более безумной, чем любые грезы, окажется ожидающая их реальность, которую, в отличие от снов, где мы бессильны что-нибудь изменить, они будут создавать все вместе.

Режиссер играет со всем арсеналом приемов, традиционно используемых для маркирования сна или фильма в фильме, но почти на-



«Приключения трупа», режиссер Жан-Жак Бенекс

рочито путает знаки сновидения и фильма. На ч/б здесь будут сниматься грезы, а линчевскиий карлик в цилиндре на фоне декораций, разрисованных белыми облаками по голубому небу, появится на съемочной площадке.

Вообще-то говоря, и неразличимость сна и яви, и неразличимость кино и реальности уже не раз были отыграны и до «Жизни в забвении». Но в этом фильме кинематограф совершает своего рода ляпсус, саморазоблачительную оговорку, путая уже не реальность и нереальность, но сон и фильм.

Много ли сцен сновидений можно насчитать в мировом кино? (Если иметь в виду не галлюцинации, видения, посещения параллельных миров или виртуальную реальность, а именно что сновидения, когда понятно, что был некто, кто сперва заснул, а потом проснулся.) Сначала кажется, что их было бесчисленное множество, и в памяти немедленно возникает целый круговорот онирических сцен. Но в следующий момент ты с удивлением понимаешь, что самые сновидческие сцены, всплывшие в твоей памяти, вовсе не обозначали сон. А сновидения, маркированные как таковые, возникали чаще всего в силу вполне прагматических механизмов повествования.

Да, конечно, можно вспомнить хрестоматийный сон из хичкоковского «Завороженного» с декорациями от Дали и символикой по Фрейду. Или пустынный и как бы картонный, как на картинах Кирико, город в сновидении одного из героев бунюэлевского «Скромного обаяния буржуазии». Или грезы и духов феллиниевской Джульетты. Или кошмары «намертво связанных» братьев-близнецов у Кроненберга. И, конечно же, до слез родные пророческие сны линчевского агента Купера с шахматными полами и красными занавесями. Или рассевшихся на дереве страшноглазых белых волков из психоаналитического кошмара доктора Дюрана, героя «Приключений трупа» Бенекса.

Но разве атаки птиц, или биплан, преследующий где-то в кукурузных полях одинокого героя Пола Ньюмена, или тень вооруженной ножом старухи на лестнице неоготического особняка не были еще более сновидческими, чем расписанные глазами бумажные занавеси? Разве «Андалузский пес» тех же Бунюэля и Дали, в котором никто из героев ни разу не сомкнул глаз, не был самым ярким плодом сюрреалистического увлечения снами? Разве вся целиком линчевская «Голова-ластик», или «Дюна», или «Шоссе в никуда» не были куда более липким и засасывающим кошмаром, нежели все карлики и великаны «черного вигвама»? И Кроненберг никогда не нуждался в сновидении как единственном предлоге для того, чтобы спускаться в тошнотвор-

ные и завораживающие бездны бессознательного.

Что же до грез Бенексова психоаналитика, то при всей своей помпезности они были всего лишь цитатой — дидактически тщательной экранизацией хрестоматийного сна фрейдовского «человека с волками».

Собственно говоря, сон в кинематографе почти всегда оказывается цитатой. Часто это были просто цитаты из венского доктора, любимого кинематографом еще со времен «Тайн одной души» Пабста, эффектного и наглядного рекламного ролика психоаналитической терапии. Или же фильм цитировал сам себя, маскируя под сновидение всевозможные флэшбэки, отсылающие к прошлому или будущему своих героев.

Наблюдается и еще одна странная закономерность. Почему-то как только кинематограф начинает снимать сновидения, он почти неминуемо делает их театральными: картонные декорации «Завороженного», явно бутафорские дома пустынного города в «Скромном обаянии буржуазии», над которыми, как и над театральными декорациями, не видно неба. Красный бархатный занавес в «Твин Пиксе» и настоящее театральное представление в зале со сценой, партером и ложами в линчевском же «Маллхоланд Драйве».

В романе Филипа Дика «Гибельный тупик» колонисты, заброшенные на пустынную и таинственную планету, бродят по ее выморочному, лабиринтоподобному, наполненному обманками и ловушками миру. Среди местных диковинок есть нечто, именуемое Тэнчем, — здешняя пифия, медузообразный сгусток, выдающий туманные ответы на любые обращенные к нему вопросы.

Измотанные бессмысленностью своих скитаний и обманчивостью окружающего их мира, доведенные до пределов отчаяния и сомнения, герои в конце концов обнаруживают, что у всех у них есть одинаковые татуировки, о происхождении которых они не помнят, — загадочная надпись «Персус-9». Кто-то из колонистов спрашивает у Тэнча: «Что такое «Персус-9»?» И тогда Тэнч взрывается, а вместе с ним разваливается на части и весь мир далекой планеты. На самом деле все участники событий оказываются астронавтами, затерянными в космосе на безнадежно неисправном корабле и коротающими оставшееся им до неминуемой гибели время за играми в виртуальной реальности. «ТЭНЧ» — генерирующий эту виртуальную реальность бортовой компьютер, а «Персус–9» — название их корабля. Виртуальная реальность распадается, ибо она не может включить в себя тайну собственного происхождения.

Кинематограф охотно говорит о себе самом. Он с наслаждением показывает нам истории об актерах, режиссерах и каскадерах, он выдает все свои закулисные тайны и секреты, но лишь затем, чтобы показать, что на самом деле кино куда ближе к реальности, чем зритель может и хочет поверить, что сами его создатели не всегда слышат, когда звучит команда «Стоп! Снято!», и не различают, где кончается игра и начинается их собственная жизнь. Вспомните хотя бы «Трюкача» Ричарда Раша.

Но не просите кинематограф показать сон, ибо тогда кинореальность распадается на куски и обнаруживает свою бутафорскую, театральную изнанку. Ибо кино и есть коллективное запрограммированное сновидение, в которое мы погружаемся в темноте кинозала.

Стоит нам понять, что мы спим, — и мы немедленно просыпаемся.

А.ЗОРКИН

Не страшно

«БАССЕЙН», РЕЖИССЕР БОРИС ФОН ЗИХОВСКИ

Печально, когда у взрослого мужчины не получается работа, на которую он потратил много времени. Еще хуже, когда он при этом уверяет, что работа получилась. Борис фон Зиховски очень старался снять фильм ужасов — не удалось. Но режиссер считает, что вышло отличное произведение в лучших традициях жанра. «Мы сделали «Бассейн» таким, чтобы зритель в зале сидел на краешке стула и кусал ногти», — говорит он.

Нет, не кусал я ногти, нет. Ничуть не было страшно. Вспомнился «Что ни день, то неприятности». В начале — салон самолета, кресла рядом, мужчина и женщина, они молоды, он целует уголок ее запястья, желтоватый свет плафона — ничего не происходит, в то же время ясно, что происходит что-то очень хорошее. Он, она. Не больше минуты экранного времени — и я забыл о кровожадных плакатах, что висели у входа в кинотеатр. Он целует уголок ее запястья. Я целую уголок ее запястья? Как это было? Примерно так же. И пусть их номер заказан в парижском отеле, все так знакомо. Как она чуть улыбнулась? Примерно так же. Прошло не больше минуты — я повален. Связан. Меня трогает происходящее. Впускайте монстра — теперь я буду бояться того, что происходит на экранном полотне. И монстров впустили.

А вот как начинается «Бассейн». Женщина разговаривает по телефону: «Мама, пока. Сейчас придет Оливер». Женщина кладет трубку. В доме становится темнее. Первые капли угрожающе ложатся на оконные стекла. Небо хмурится, как лицо злодея, ветер пробегает по саду,

и деревья мелко дрожат. Пронзительный звонок — это, конечно, он. Женщина идет открывать. От крыльца по мраморной дорожке вдоль деревьев. Сад пуст, как разинутая пасть акулы, а в самом далеке у ограды — машина. Женщина зовет: «Оливер!» Кровожадный дождь хлещет по лицу струями, воздух пронизан тьмой. Вот и Оливер — сидит, откинувшись, на переднем сиденье с кровавой раной во лбу. Чуть позже тело женщины будет плавать в бассейне, где покраснела вода. Страшно? Могло бы быть. Но не страшно. Если я увижу, как на корову упала стена, мне будет неприятно. Не более. Это ведь не вызовет шок. А если стена упадет на моего соседа, про которого я знаю, что он, плавая, привык слишком забрасывать руку в сторону? Во французском фильме «Погоня за неудачей» герою снится сон — словно перед ним танцует осьминог. Танец поначалу не трогает героя — он не любит танцы. Но из щупалец осьминога вдруг вырастают рыболовные крючки на лесках. «Эгей!» — кричит осьминог и кидает в героя один крючок, который пролетает мимо. «Ка-

менная улица», — вопит осьминог и снова бросает крючок. Улица Каменная — место, где герой в детстве убежал от мальчишек, которые принялись бить его друга. Крючок впивается в плечо. «Бриллиантовый», — произносит осьминог название крема, им пользуется жена героя. «Белоснежка», — слышится голос, так про себя назвал герой свою дочь, когда в первый раз встретил ее из школы. Когда множество крючков впилось в тело героя, осьминог начал танцевать. Для главного героя это был уже другой танец.

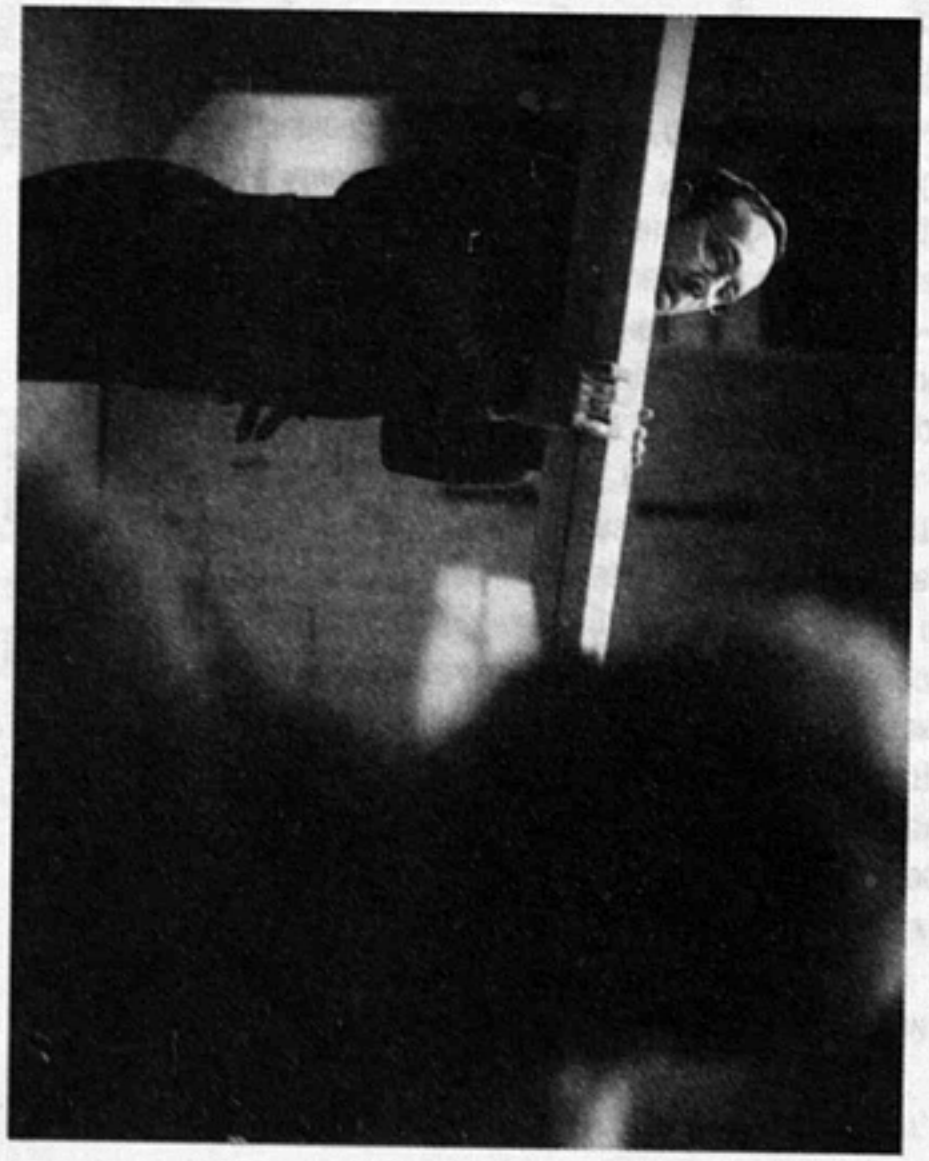
Какие они — умершие Оливер и его женщина? Ни намека. Как звучал бы ее смех в темноте? Как он снял бы с нее платье: как снимают пленочку с испанского барамио или рывком — как вытряхивают из мешка картошку? Об этом нет ни кадра. И страха нет. Просто умерли две коровы. Была еще в этом фильме девочка с рыжими волосами — напоролась в лесу на меч, упала, вздрогнув, на губах выступила кровь. Почти ничего не известно о ней. Разве что нам позволено было узнать — она была из бедной семьи. Обычное дело. Но насколько она была бедная? Приходилось ли ей растягивать на прищепках джинсы, чтобы скрыть вытянутые коленки? Не важно. Маска. Топор. Мужчина. «Я хочу подчеркнуть, что меня совершенно не интересует показ насилия и жестокости. Это не мое. Намного интереснее порождать страх в сознании зрителя», — говорит Борис фон Зиховски. К сознанию зрителя, кстати, режиссер не подобрался ни на миллиметр. Это очень грустный фильм. В нем много несчастных людей, там несчастная трава и дом с печальными окнами. Люди здесь для того, чтобы их проткнули топором, трава — чтобы на нее брызнула кровь, а дом — чтобы туда, разбив стекла, ворвался маньяк. Почему еще не страшен этот фильм? Почему не ужасен? У страха тысячи запахов, он бывает разным. Он может притаиться за углом улицы и вцепиться, как летучая мышь. Он раздирает в клочья или холодит виски. Он — как пудовая гиря в ногах, а может толчком швырнуть на нож. Страх появляется от грома, молний и темноты, но все же не так часто, как от собственных мыслей.

Из «Бассейна» не получился фильм ужасов. Но получился комикс. Очень красочный и красивый. В комиксах нет деталей и нюансов. В них нет и сильных эмоций. Впрочем, комиксу это и не требуется.

ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Дас ист фантастиш!

«СЫН», РЕЖИССЕРЫ БРАТЬЯ ДАРДЕНН



Братья Дарденн, прославившиеся три года назад в Канне своей странной картиной «Розетта», «отчудили» новое маргинальное кино под названием «Сын». И тут же сами признались, что фильм можно было назвать «Отец», «Брат», «Жена», то есть как угодно. В нем нет привычного сюжета, нет особого смысла (если вообще какой-то есть?). Таковы уж эти бельгийские братья. И такое уж у них кино.

Главное для Дарденнов не сюжет, не красота «картинки», а архитектура тела, архитектура движения. Им совершенно не важно с точки зрения морали и этики, что происходит с одутловатым человеком по имени Оливье (кстати, он плотник или столяр, одним словом, мастерит что-то из дерева, в его праотцах новые арт-маргиналы усмотрят папу Карло). А с Оливье происходят престранные (просто-таки сказочные) вещи. К нему в подмастерья попадает несовершеннолетний уголовник, убивший его собственного сына. Но Оливье старается сделать из дурного курносого мальчика (ну как бы из Пиноккио) настоящего человека и хорошего профессионала. При этом режиссеры абсолютно не вникают в мотивы происходящего, если они их вообще замечают. Единственный вопрос, который Оливье задает парню-подмастерью, за что тот убил его сына. Мальчик пугается — а чего пугаться? Ведь наставник спрашивает об убийстве так тихо и вяло… будто привычным жестом извлекает гвоздь из табурета. Какое событие? Просто спросил, и всё. Ну надо же знать — интересно. Весь фильм выстроен таким образом, будто в нем ничего не происходит, кроме этого спокойного «квелого» вопроса. Почти два часа Оливье ходит, масте-

рит, что-то измеряет, то с маленьким напарником доски носит, то столы делает, то в машине ездит. Один раз (или два?) даже съел бу-лочку.

Лицо Оливье (его играет любимец Дарденнов и каннский призер Оливье Гурме) разглядеть не удается. Но затылок «вылеплен» камерой идеально: большая шея, крупная лысоватая голова. Глаза — а зачем они? Для Дарденнов «смотреть в зеркало души» неинтересно. Поэтому режиссеры «облачают» тучноватого «папу Карло» в очки. И пристально, точно в микроскоп, рассматривают, как архитектоника этого очкастого тела с центром на затылке движется взад, вперед, вокруг дома, вниз по лестнице. И как движется рядом с ним пиноккиообразное тело белобрысого курносого мальчика. Но гораздо больше, чем изменения тела и его движения, Дарденнов интересует, как движется камера. Как она может прыгать, изменяя пластику человека, пространство улиц, стиль разговора… Кажется, что нет в мире ничего, кроме движения камеры — резкой, прыгающей и наглой. В итоге архитектура мира в «Сыне» выглядит почти так же, как архитектура в «Матрице» или в «Особом мнении»… Там мы привыкли смотреть на виртуальный мир, где по хайтековским коридорам движутся (вне нашей логики) шары, чипы, компьютерные тела. Именно благодаря отсутствию логики в их жизни и в их движении нам интересна «лихорадка» камеры, которая обслуживает весь искусственный мир. И которая именно вопреки логике создает ирреальность.

В «Сыне» Дарденны устроили из самого заурядного быта такой же искусственный, «матричный» мир, который «лихорадит» и трясет камера. Камера «вытрясает» из быта, из человека весь смысл. Всю всамделишность. И остается некий Оливье — не человек, а затылок, шея и очки. Его физиономия и повадки имеют дружелюбный прозрачный интерфейс. Столько же дружелюбия и прозрачности в дереве, из которого сооружают мебель, столько же — в лице непутевого юного убийцы, из которого Дарденны с удовольствием «вылепили» полное отсутствие лица. Только «enter», «help», две кнопки «left» и «right», и классический «exit». Гениальный ход. Но обывателю будет скучно. Обыватель понимает одно. «Папа, а разве у человека не бывает лица?» — «Нет, сынок, это фантастика». Так успокоимся же и мы на этом. Если у мастера Оливье в картине братьев Дарденн нет лица — это фантастика. И если в фильме под названием «Сын» никакого сына нет — это тоже фантастика. Мне так и вовсе кажется, что нет фильма «Сын», это всего лишь сон. Или фантастика. И нет братьев Дарденн — они тоже сон, иллюзия кинопроизводства. А если бы все это было — ну... дас ист фантастиш, ей-богу.

S U M M A R Y

To give or not to give

Natalya Sirivlya — Daniil Dondurei
It's time to change the rules of the game
On work of Experts' council on feature movies; questionnaire of the members and commentaries.

Dmitry Bykov
Trickery, or Speak easy

Leonid Radzikhovsky
When the birches were high
Reviews of Pavel Lungin's OLIGARKH (Russia—France).

Irina Lyubarskaya
Sense and sensibility
Review of Valery Todorovsky's LOVER (Russia).

Nina Tsyrkun
A shot in fog
Review of Christopher Nolan's INSOMNIA (USA).

Victor Matizen
End of the world
Review of Phil Olden's THE SUM OF ALL FEARS (USA).

Vladislav Sikalov
Orphan's freedom
Review of Sergei Masloboishchikov's NOISE OF WIND (Ukraine).

Lev Anninsky
Sex and food
Mini-reviews of OLIGARKH by Pavel Lungin and LOVER by Valery Todorovsky.

Dmitry Kharitonovich
Lecture 1 (Introduction). What is alternative history and who needs it?
Essay by an historian as a lecture on history in Subjunctive mood.

Natalya Sirivlya
Evening of a poet
Essay on poetic soirüe of Vladimir Lapin.

Vadim Yu. Tsaryov
Who-S-In-A-Boot
Reflections on the image of President Vladimir Putin.

Elena Stishova
Love only, or A big scene of life
Portrayal of writer, director and actress Renata Litvinova.

Nina Tsyrkun
M.Night Shyamalan. Among the worlds
Portrayal of the noted writer-director.

Igor Mantsov
Age, gender, nationality
The second part of the article on the problems in question in the post-Soviet cinema and real life.

Dmitry Golynko-Volfson
KOPEIKA and the inside of ideology
On some peculiarities of self-image-making of the writer Vladimir Sorokin.

Stas Tyrkin
Minimal stories
On jubilee San Sebastian Film Festival (2002).

Alexandre Rogozhkin
Police detective
Director's notes on principles of scenarios for TV-series.

Anna Gudkova
Watching TV
On specifics of advertising of TV on TV.

Ingmar Bergman
Kamikaze
Conversation with the film-maker.

Yury Norstein
Snow on the grass
Excepts from the book on theory of animation.

Renata Litvinova
To possess and to belong
Chapters from a story lately realized as A LAND OF THE DEFT.
On a man
Story.

Irina Kulik
Factory of daydreams
Cinema does not show dreams being a daydream itself.

Anton Zorkin
Not a scary movie
On A SWIMMING POOL by Boris von Sychowski.

Elena Kutlovskaya
Das ist fantastisch!
On SON by Jean-Pierre and Luc Dardenne.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Карташова, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Отдел рекламы: 119017, Москва, ул. Б.Ордынка, 43, стр. 1

Телефоны: 953-3185, моб. 8-916-331-3233
Шмыров Олег Юрьевич
e-mail: Kinoprocess@mail.ru

Сдано в набор 26.11.02. Подп. к печати 19.12.02
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 12,4. Усл. печ. л. 14,84. Уч.-изд. л. 16,24
Заказ 508. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2003

ВИДЕОИМПУЛЬС ПРЕДСТАВЛЯЕТ

КЛАССИКУ МИРОВОГО КИНО:

«Стрелочник», режиссер Йос Стеллинг, Нидерланды, 1986 год.
«Иллюзионист», режиссер Йос Стеллинг, Нидерланды, 1983 год.
«Фанни и Александер», режиссер Ингмар Бергман, Швеция, 1983 год.
«Жертвоприношение», режиссер Андрей Тарковский, Швеция - Франция, 1986 год.
«Режиссер Андрей Тарковский», режиссер Михал Лещиловский, Швеция, 1988 год.

А ТАК ЖЕ ЕВРОПЕЙСКИЕ ФИЛЬМЫ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ В СЕРИИ “КИНОФАКТУРА”:

«Нелли и господин Арно», Франция.
«1001 рецепт влюбленного кулинара», Франция-Грузия.
«Фаринелли-кастрат», Франция-Бельгия-Италия.
«Слишком влюбленная», Франция.
«Мариана Укрия», Франция-Италия.
«Кушетка в Нью-Йорке», Франция.
«Время сексуального освобождения», Франция.
«Каким ты меня хочешь», Италия.

© Видеоправа и оригинал-макеты - “Видеоимпульс”

СЕРИЯ “РЕТРОСКОП” ОБЪЕДИНЯЕТ ВЕЛИКИХ РЕЖИССЕРОВ XX ВЕКА

Луис Бунюэль
Лукино Висконти
Микеланджело Антониони
Пьер Паоло Пазолини
Федерико Феллини
Райнер Вернер Фассбиндер
Марко Феррери
Франсуа Трюффо
Ингмар Бергман

Видеоимпульс

Тел. 722-9374 e-mail videoimpulse@mail.ru

Компания «Тикет Софт» совместно со Шмыровым О.Ю.

представляет вам СВОЮ БАЗУ ДАННЫХ ПО КИНОТЕАТРАМ РОССИИ, СНГ И СТРАН БАЛТИИ

МИРОВАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

РОССИЯ, СНГ и СТРАНЫ БАЛТИИ

КИНО-ТЕАТРЫ

НАША БАЗА СОДЕРЖИТ ПОЛНУЮ ИНФОРМАЦИЮ ПО ВСЕМ КИНОТЕАТРАМ (КАК РАБОТАЮЩИМ, ТАК И НЕРАБОТАЮЩИМ):

- НАЗВАНИЕ
- ПОЧТОВЫЙ АДРЕС
- ФИО РУКОВОДИТЕЛЕЙ
- ТЕЛЕФОН, ФАКС, E-MAIL
- WEB-СТРАНИЦА
- ТЕХНИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ КИНОТЕАТРА

По вопросам приобретения обращайтесь по тел.: (095) 953-31-85
E-mail: kinoprocess@mail.ru

АРЕНА

Телефоны:
165 5671
367 5817

КОРПОРАЦИЯ АРЕНА ПРЕДЛАГАЕТ БОЛЕЕ

700

ФИЛЬМОВ ДЛЯ ВИДЕОПРОКАТА И ПОКАЗА ПО КАНАЛАМ ЭФИРНОГО И КАБЕЛЬНОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

ПРЕОБРЕТАЕМ ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ И ВИДЕОПРАВА

www.arena-video.ru **e-mail: org@arena-video.ru**

www.ruscico.com

R·U·S·C·I·C·O

RUSSIAN CINEMA COUNCIL

MCMXCIX

RENAISSANCE DU CLASSIQUE

DVD VIDEO

ВОЗРОЖДЕНИЕ КЛАССИКИ

RENAISSANCE DU CLASSIQUE

REVIVING TRADITION

R·U·S·C·I·C·O

EUROSEATING
International S.A.

Загляни в мир кресел

(095) 967-1277 • www.buro66.ru

БЮРО-66

Межгосударственный кино-теле-видеорынок.

С 7 по 11 декабря 2002 г. Москва. Киноконцертный зал "Измайлово".

1-3449

МАСТЕР ТЭЙП

Услуги **ТЕЛЕКИНО** по перезаписи киноматериалов на видеоформаты. Используемая нами установка **Ranc Cintel Mark III Digiscan** со вторичкой цветокоррекцией позволяет с высоким разрешением обрабатывать любые форматы (**35 мм, 16 мм, 8 мм, Super**) и любые типы (негатив, контратип, промежуточный позитив, позитив) киноматериалов с оптическими либо магнитными фонограммами. Возможна цветокоррекция по каждому плану киноматериала. Квалификация и опыт наших операторов обеспечивает естественность и точность цветоустановки. Возможна запись на видеоформаты: **Betacam SP, Digital Betacam**.

ТЕЛЕКИНО

Нелинейный монтаж на станции монтажа на базе **Pinnacle ReelTime** уровня **Betacam SP.**

Перезапись видеоматериалов на форматах **Digital Betacam, Betacam SP, DVCam, SVHS, DVHS, VHS, Video 8, Hi8.**

Перезапись аудио материалов на форматах: **Ferrit (35мм магнитные фонограммы), DAT, CD.**

Перезапись видеоматериалов с композитных форматов **(Кадр-3ПМ, Format B («BCN»), Format C («VPR»), U-Matic)** на форматы **Betacam SP, Digital Betacam** через устройства видеообработки **Snell&Wilcox** с коррекцией и шумоподавлением.

Профессиональное **тиражирование VHS** (в т.ч. малые, презентационные тиражи в пластиковых боксах).

Дизайн, верстка и тиражирование видеообложек, плакатов, буклетов и других полиграфических материалов.

Лучшее отечественное кино, классические телеспектакли, сборники мультфильмов, фильмы-сказки, коллекционные программы телекомпании НТВ, а также литературные программы на аудиокассетах для оптовой и розничной торговли.

Рассмотрим предложения о покупке видеоправ и прав телевизионного показа.

ООО «Мастер Тэйп»: (095) 290-34-12, 240-03-94, 240-21-36. E-mail: telecine@master-tape.ru Http://www.master-tape.ru

НОВОГОДНИЙ ПОДАРОК

ДЛЯ ВСЕХ ЗРИТЕЛЕЙ

ОТ СТУДИИ "РУССКОЕ СЧАСТЬЕ INTERTAIMENT"

НОВАЯ РОССИЙСКАЯ КОМЕДИЯ

ДЕНЬ ХОМЯЧКА

FUJIFILM

Новая серия пленок от FUJIFILM с использованием передовых технологий SUGF (уменьшение размера зерна на 2/3 без потери светочувствительности) и DIR (повышение краевого эффекта и увеличение резкости)

НЕГАТИВНАЯ ПЛЕНКА

F-64D

Кинопленка F 64D обеспечит превосходное качество изображения при высококонтрастном дневном освещении. Высококачественная эмульсия правдивее передает цвета и оттенки, лучше воспроизводятся детали в тенях. Превосходная структура зерна и четкость линий делают кинопленку F-64D идеальной для перевода на цифровое видео.

НЕГАТИВНАЯ ПЛЕНКА

F-125

Новый уровень технического качества. Мельчайшее зерно, великолепная резкость, улучшенная цветопередача. Точное воспроизведение тонов и плавная их градация. Большая экспозиционная широта. Четкая проработка деталей в тенях, с минимальным «блокированием» темных тонов. Сбалансирована для экспонирования при цветовой температуре 3200К.

НЕГАТИВНАЯ ПЛЕНКА

F-250

Идеальна для съемок в условиях меняющегося освещения. Превосходная насыщенность тонов. Точный цветовой баланс. Богатейшая цветопередача. Мелкозернистая структура. Новая эмульсия имеет исключительную фотографическую широту и превосходную тональную гамму, что особенно важно при съемках высококонтрастных сцен.

НЕГАТИВНАЯ ПЛЕНКА

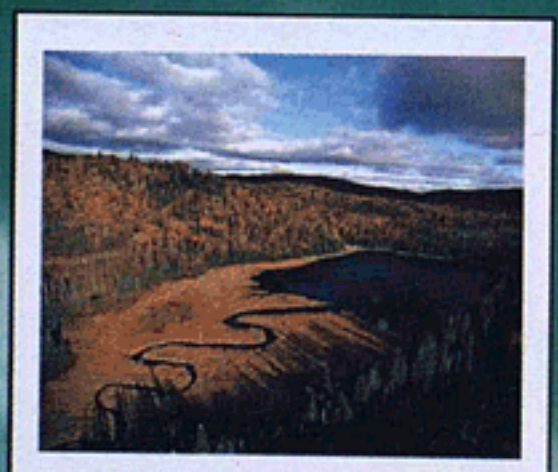
F-250D

Интерьеры, в которых дневной свет из окна смешивается со светом от ламп накаливания и люминесцентных ламп; городские и природные пейзажи во время восхода и заката солнца; покрытые снегом просторы; металло-галогеновые и неоновые источники света: — кинопленка F 250D с достоинством справится со всеми перечисленными трудностями.

НЕГАТИВНАЯ ПЛЕНКА

F-400

Отличная проработка деталей в тенях, как при естественном освещении, так и при слабой подсветке. Несмотря на высокую светочувствительность, кинопленка F 400 никогда не превысит заданный контраст. Мелкое зерно и чувствительность 400 единиц ISO позволяют достичь превосходного качества изображения в самых разных ситуациях и сценах.



НЕГАТИВНАЯ ПЛЕНКА

F-500

Сверходнородное плоское мелкое зерно. Высокая чувствительность. Превосходная насыщенность и цветопередача. Возросшая резкость. Благодаря новой эмульсии даже при умеренной недодержке или передержке во время экспонирования достигается хороший результат.

КОНТРАТИПНАЯ ПЛЕНКА

F-CI

Кинопленка с высоким разрешением и прекрасной зернистостью разработана специально для получения цветных промежуточных позитивов с оригинальных негативов, а также для получения контратипов с промежуточных позитивов. Отличный результат при печати с пленок, имеющих различную цветность маски.

ПОЗИТИВНАЯ ПЛЕНКА

F-CP

Цветная позитивная кинопленка с очень мелким зерном и высокой разрешающей способностью . Предназначена для печати цветных копий как с оригинального негатива, так и с контратипа. В позитивной кинопленке присутствуют новые противоорельный и антистатический слои. Износоустойчивая лавсановая основа сводит усадку пленки к минимуму.

Представительство «Фуджифильм» в России: 123007 г. Москва ул. Розанова д.10 стр.1
тел. (095) 956-98-58, 956-67-86 факс (095) 230-62-17 URL: www.fujifilm.ru E-mail: info@fujifilm.ru

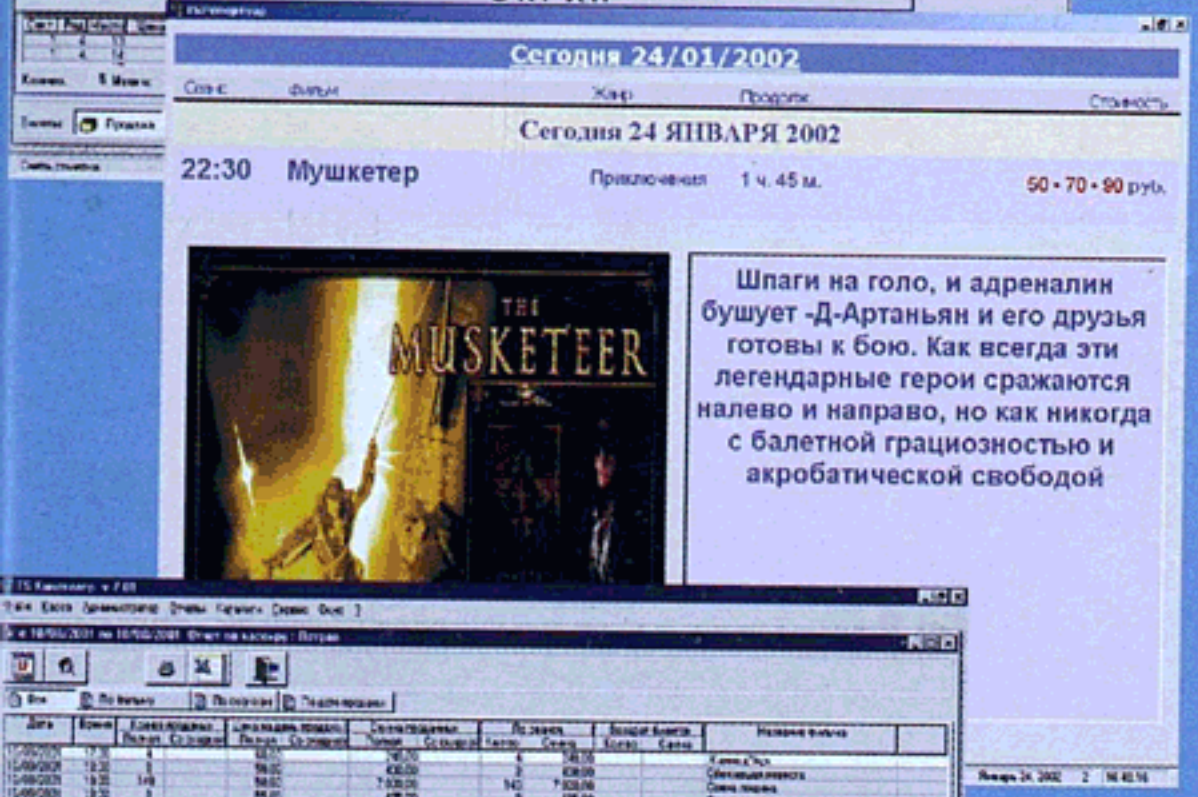
По вопросам приобретения обращаться в "Фильм-Сервис":
(095) 291-32-75, 201-29-12, 201-29-13, 201-31-73. E-mail: fs@elgrmail.ru

TicketSOFT

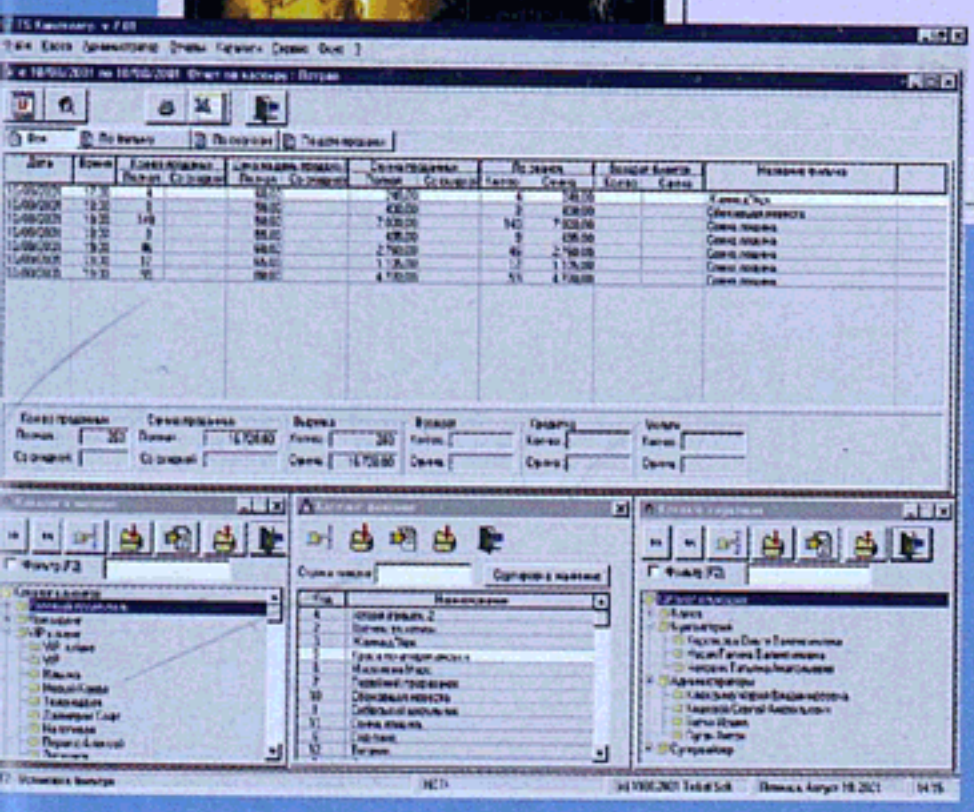
опередите конкурентов,
работайте с лидером

LuckyTicket™

комплексная автоматизация зрелищных организаций



Шпаги на голо, и адреналин бушует -Д-Артаньян и его друзья готовы к бою. Как всегда эти легендарные герои сражаются налево и направо, но как никогда с балетной грациозностью и акробатической свободой



Возможности системы:

- повышение скорости и качества обслуживания посетителей, быстрая печатать красивых билетов с логотипами кинотеатра и спонсоров;
- увеличение скорости и точности получения отчетных и аналитических документов (кассовые отчеты и отчеты для бухгалтера);
- автоматизация взаиморасчетов по договорам с прокатчиком;
- полная интеграция с любыми бухгалтерскими программами;
- возможность гибко разрабатывать собственные ценовые и геометрические схемы, мгновенно менять их по ситуации;
- использование любых видов оплат билетов, систем дисконтных и кредитных карт;
- организация заказа билетов через Internet;
- продажа билетов с привлечением распространителей и театральных касс;
- управление сетями кинотеатров;
- управление барами и ресторанами.

Наши клиенты:

"Киноцентр на Красной Пресне" (г. Москва);
"МДМ кино" к/т (г. Москва);
"Орбита" к/т (г. Москва);
"им. Моссовета" к/т (г. Москва);
"Ростов" к/т (г. Ростов-на-Дону);
"Батыр" к/т (г. Набережные Челны);
"Киномакс-Буревестник" к/т (г. Владимир);
"Пирамида" ГКЦ (г. Тольятти);
"Октябрь" к/т (г. Улан-Удэ);
"Выборг Палас" к/т (г. Выборг);
"Галактика" к/т (г. Владивосток);
"Родина" к/т (г. Подольск);
"Аврора" к/т (г. С.-Петербург);
"Октябрь" к/т (г. Н. Новгород);
"Кинопалац" к/т (г. Киев);
"УточКино" к/т (г. Одесса)
"Патрия" к/т (г. Кишинев);
"Москва" к/т (г. Ереван);
. . .
Всего более 50 кинотеатров в странах СНГ.

129626 г. Москва, 3-я Мытищинская ул., д.16, корп.47 • Тел/факс: (095) 287 99 19, 287 99 91, e-mail: cinema@soft.ru

www.soft.ru

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Л.АННИНСКОГО, Д.БЫКОВА, Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, А.ДОЛИНА, Н.ЗАРХИ, Д.КАРАВАЕВА, О.КОВАЛОВА, Е.КУТЛОВСКОЙ, И.МАНЦОВА, А.МЕДВЕДЕВА, А.МУНИПОВА, Е.СТИШОВОЙ, С.ТЫРКИНА

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

«Папино кино» — опыт выживания
Новая телережиссура
Национальные культуры в эпоху глобализма

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

ВЕНЕЦИЯ-2002
«ДОМ ДУРАКОВ» Андрея Кончаловского
«КУКЛЫ» Такэси Китано
«НЕБО. САМОЛЕТ. ДЕВУШКА» Веры Сторожевой
«УБИТЫЕ МОЛНИЕЙ» Евгения Юфита
«ГОЛОЛЕД» Михаила Брашинского

В РУБРИКЕ ***«КОММЕНТАРИИ»***

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ
ВАДИМ Ю. ЦАРЁВ

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

АЛЕХАНДРО АМЕНАБАР
ТАКЭСИ КИТАНО
ЛЭРРИ КЛАРК
КЭНДЗИ МИДЗОГУТИ

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

Екатеринбург-2002
Новое российское кино (продолжение дискуссии)
Кино Северной Кореи

В РУБРИКЕ ***«ОПЫТ»***

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
СТИВЕН СОДЕРБЕРГ
ПИТЕР ГРИНУЭЙ

В РУБРИКЕ ***«ПУБЛИКАЦИИ»***

АББАС КИАРОСТАМИ
ЛЕОНИД ГАЙДАЙ

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Юрий Арабов. УЖАС, КОТОРЫЙ ВСЕГДА С ТОБОЙ